

# إضاءات نقدية في الأدبين العربي و الفارسي

فصلية علمية، السنة العاشرة، العدد الثامن والثلاثون

صيف ۱۳۹۹ش / حزيران ۲۰۲۰م



إضاءات نقدية فصلية علمية

السنة العاشرة، العدد الثامن والثلاثون، صيف ۱۳۹۹ش / حزيران ۲۰۲۰م

ردمد ۲۲۵۱-۶۵۷۳




إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة العاشرة - العدد الثامن والثلاثون - صيف ١٣٩٩ش/ حزيران ٢٠٢٠م

صص ٦٤ ـ ٣٧

# أشعار حافظ وعلم النفس الإيجابي

منصور پيراني*

## ملخص

علم النفس الإيجابي هو الدراسة العلمية للأداء النفسي الوظيفي الإنساني المثالي وهو علم يركّز على مكامن القوة والقدرات بدلاً من نقاط الضعف والاضطرابات النفسية، والتوقف عند المعوقات. يدرس مارتن سليجمان العواطف البشرية في ثلاث مراحل، وهي: الحاضر (السعادة، والمرح، والتلهّف، والاشتياق والانسياب)، والماضي (الرضا، والسرور، والفخر والاعتزاز) والمستقبل (التفاؤل، والثقة، والأمل والإيمان). يعتقد سليجمان أنه عندما يقوم المرء بمراجعة عواطفه وتجاربه واضطراباته في فترته الراهنة ويقارنها مع الماضي والمستقبل، فهو في الوقت الذي يشعر بالهدوء والأمان والسعادة والرفاهية في وقته الحاضر، فعليه أن يشعر بالرضا والارتياح والفخر والاعتزاز مقارنةً بالماضي، وأن يشعر بالأمل والتفاؤل والإيمان بالنسبة للمستقبل. إن هذه الورقة البحثية تهدف إلى أن قراءة النصوص الأدبية في ظلّ اتّجاه علم النّفس الإيجابي، يجعل من الممكن تطبيق الاستنتاجات؛ ومن هذا المنطلق تناول البحث هذه التجربة في أشعار حافظ التي تُعتبر تجسيداً شاملاً للتجربة البيولوجية والروحية للمجتمع الإيراني. أما الفضائل الأخلاقية التي أخضعت للدراسة في هذا البحث، فيمكن الإشارة إلى الحكمة والمعرفة والسمو، كما أن البهجة (السرور) والأمل والرضا والسعادة فهي من القدرات التي تمت دراستها في هذه العجالة وكل ذلك تم تطبيقها بناءً على أدلةٍ وشواهدَ من ديوان حافظ الشيرازي. وتظهر نتائج هذه الدراسة أن قراءة الأعمال الأدبية من خلال منهج العلوم المعرفية تجعل النصوص أكثر عرضة للفهم والاستيعاب كما تجعلها أكثر أداء في حياتنا اليومية.

الكلمات الدليلية: الأدب، الإنسان المثالي، علم النفس الإيجابي، السعادة، أشعار حافظ، الرفاهية.

*. أستاذ مساعد في اللغة الفارسية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتي، طهران، إيران

M_pirani@sbu.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/١٢/١٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٩/٤/٢ش

## المقدمة

يقسم سليجمان معرفة علم النفس إلى مجالين: الأول؛ مجموعة فرعية من علم النفس تقـوم لتحديد المرضى والأمراض، والمعروفة باسـم علم النفـس المرضى[1] (علم نفس الشواذ)، والثاني؛ يقود الإنسان في حياته نحو الأفضل بوضع دراسة السعادة الإنسانية على أجندة البحث السـيكولوجي المنضبط، وهو ما يعـرف بعلم النفس الإيجابي[2]. من خلال الأساليب العلمية والمصنفة، تمكّن سليجمان وزملاؤه من تقديم مجموعة كاملة من هذه المفاهيم والمصطلحات في مدرسة فكرية جديدة تُسمى بالنهج الإيجابي. تتمثل هذه المفاهيم في الحكمة والمعرفة، والعدالة، والشجاعة، والمرح، والأمل، والتفاؤل، والرضا، والإنسـانية، والسـعادة، والحب، والتسـامح وهي مفاهيم نراها اليوم في نظريات علم النفـس الغربية، وهي ليسـت مفاهيم أو ظواهر جديدة تظهـر اليوم في مجال الأدب أو حتى الفلسـفة، فقد نوقشت هذه المفاهيم في حياة الإنسان لقرونٍ وكان الإنسان دائماً يبحث عنها في حياته؛ كما يرى أرسطو أن "الحياة الجيدة أو السعيدة" تتطلب الرفاهية والأعمال الطيبة. (Hefferon,2011 :18) إن السعادة التي يقترحها سليجمان في الحياة تشـبه إلى حدٍ كبير بمفهوم يودايمونيا[3] الأرسطية. (Seligman, and Csikszentmihalyi, 2000: 55) تُعتبر يودايمونيا مفهوماً مركزياً في الأخلاقية الأرسطية للحياة البشرية، وهو الازدهار الإنسـاني والرفاهية والأمل. (Lopez, 2009: 352) يمكن رؤية مبدأ السعادة والأمل الذي هو أساس الحياة، في المعاني الحكيمة للعديد من الأدباء الإيرانيين. وهذا ما نراه في رباعيات الخيام، فيدعو الحكيم عمر الخيام الإنسـان باسـتمرار إلى التمتّع بالهبات والفضائل الإلهية والعيش بالرّفاهية في جميع لحظات الحياة:

برخيز و مخور غم جهان گذران		بنشين و دمی به شادمانی گذران

- لا تشغل البال بماضي الزمان، واغنم من الحاضر لذاته.

(الخيام، ۱۳۷۱ش: ۹۹)

---

1. Abnormal Psychology
2. . Positive Psychology
3. . Eudemonia

اين يک دم نقد را به عشرت بگذار        از رفته ميندیش وز آینده مترس

- اغتنم من الحاضر لذاته ولا تشغل البال بآتى الزمان.

(الخيام، ١٣٦٧ش: ١٢٦)

## مشكلة البحث

انفصل البشر عن الطبيعة الأم التى تعرف أحياناً باسم الأرض الأم، ويشعر الإنسان بالحنين إليها أحياناً. تسـبّبت الحياة العصريـة بمقوّماتها العديدة مثل كثافة التكنولوجيا والاتصـالات، والإنجـازات العلمية، والتعجيل، وتوسـيع نطاق الصراعـات الفكرية، وإثارة الشـكوك، والمشـاكل الاقتصادية، وتعقيدات الحياة الآلية والرقمية، والابتعاد عن الجانب الروحى والمعنوى، وانتشـار الأمراض الناتجة عـن التوتر العصبى والفقر والجهل، وعدم المساواة وغيرها ما أدّى إلى إهمال الجانب النفسى للإنسان فى مواجهة القلـق والإحباط والاكتئاب. ولكـن فى مثل هذه الظروف وإلـى جانب الإحباطات التى يواجهها الإنسـان عادةً فى حياته وهى أمور لابدّ منها، فإن هناک بعض الخصال والفضائـل الإيجابية مثل الأمـل، والمرح، والتعاطف، والمـودّة، والحكمة والمعرفة، تجد معناها الأساسى، كما أن المعتقدات الثقافية فى الفكر الإيرانى تتمحور فى قول الشاعر:

بنى آدم، اعضاى يک پيكرنـد        كه در آفرينش، ز يک گوهرند

چو عضوى به درد آورد روزگار        دگـر عضوها را نماند قـرار

- بنو آدم جسد واحد، إلى عنصر واحدٍ عائد،
- إذا مس عضواً أليم السقام، فسائر أعضائه لا تنام.

(سعدى، ١٣٦٩ش: ٧-٤٦)

يعتقـد علم النفس الإيجابـى الذى قدّمه مارتن سـليجمان أن «طريقة التفكير هى مجرد روتين لا غير. ليس من المفترض دائماً أن يكون الإنسـان منغمساً فى الروتينات والتكرار، يمكن للبشـر أن يغير فى طريقة تفكيره أيضاً.» (سليجمان، ١٣٨٨ش: ١٧٠) لا ينبغـى اعتبار علم النفس الإيجابى كالمفاهيم التى يتـم التأكيد عليها فى العديد من التدريبات التحفيزية مثل التفكير الإيجابى أو الفكر الإيجابى.

## خلفية البحث

إن نظرية علم النفس الإيجابی كانت محطّ اهتمام الإيرانيين منذ ما يقرب من عقد أو عقدين، ولحسن الحظ، يمكن لهذا النهج أن يلعب دوراً إيجابياً فی السّلامة النفسية للمجتمع. فی هذا الصدد، ركّزت الثقافة الغربية علی هذا التيار بشكل كثيف وحققت نجاحاً كبيراً فی تقديم العديد من الكتب والمقالات فی هذا المجال للباحثين وحتی المعالجين النفسيين. وفی مجال معرفة علم النفس، حقّق نجاحاً كبيراً أيضاً. ولكن فی حقل العلوم الإنسانية لم يدرس هذا الفرع بالشكل الذی يربط بين علم النفس والأدب ما عدا إشارات عابرة وردت ضمن محاضرات، ولكن فی مجال البحث العلمی لم يتم القيام بأی دراسة علمية حتی الآن فی هذا الموضوع ونأمل أن يمهّد هذا البحث الطريق أمام الباحثين لاستمرار الدراسات متعددة التخصصات.

## علم النفس الإيجابی

اقترح علم النفس الإيجابی نظام تصنيف الاضطرابات النفسية للمريض ويعرف بـ(DSM[1]) وهو الدليل الموثق لتشخيص الاضطرابات العقلية والنفسية، ونظام تصنيف آخر (CSV[2]) يركّز علی القدرات البشرية أو نقاط القوة والفضائل الإنسانية. يصنّف باحثو علم النفس الإيجابی القدرات البشرية إلی ستّ فضائل، هی: الحكمة والمعرفة، والشجاعة، والإنسانية، والعدالة، والاعتدال وضبط النفس وأخيرا السموّ. وينبثق منها أربعة وعشرون قسماً وتساعد هذه الفضائل علی تعزيز القدرة النفسية والفكرية للفرد. ووفقا لما توصّل إليه سليجمان فی دراساته وأبحاثه، فهو يجسد الانفعالات الإنسانية

---

١. DSM الدليل التشخيصی والإحصائی للاضطرابات النفسية والعقلية هو الدليل الذی يستخدمه المتخصصون فی الصحة النفسية بالولايات المتحدة (APA) ومعظم العالم باعتباره الدليل الرسمی لتشخيص الاضطرابات النفسية إلی جانب التصنيف الدولی للأمراض العقلية. ويوفر لغة مشتركة للإكلينيكيين للتواصل حول الحالات المرضية، ويضع تشخيصات ثابتة وموثوقة يمكن استخدامها فی البحث حول الاضطرابات النفسية. و (DSM) شركة هولندية متعددة الجنسيات ناشطة فی مجالات الصحة والتغذية والمواد. مقرها فی هيرلين.

٢. الفضائل ونقاط قوة الشخصية (CSV) هو كتاب بقلم كريستوفر بيترسون ومارتن سليجمان (٢٠٠٤) يحاول تقديم مقياس للمثل الإنسانية للفضيلة بطريقة تجريبية وعلمية صارمة.

الإيجابية والسلبية فى ثلاثة اتجاهات: الحاضر، والمستقبل والماضى[١]. إن المشاعر المتعلقة بالمستقبل، هى: التفاؤل والثقة والأمل والإيمان. والمشاعر المتعلقة بالحاضر، هى: السعادة، والمرح، والتلهّف والاشتياق، التدفق أو الانجراف[٢]. (انظر: سليجمان، ١٣٨٨ش: ٨٧) يقوم سليجمان بدراسة ثلاثة مستويات فى علم النفس؛ المستوى الذاتى: وهو يتمحور حول الخبرات الذاتية والانفعالات الإيجابية. والمستوى الفردى: الذى يتعلق بالسمات الشخصية الإيجابية؛ نقاط القوى والفضائل الشخصية. والمستوى الجماعى ويتمحور حول الفضائل والمؤسسات المدنية: المؤسسات الديمقراطية، الأسرة القوية، والسعى نحو الحرية. فهو يعتبر أن الحياة الأفضل (السعادة الحقيقية والرفاهية) تتحقق من خلال تفعيل القدرات وتوظيف الفضائل الشخصية فى الحياة الفردية والاجتماعية. تستند هذه الدراسة إلى نموذج للفكر الإيرانى المتمثل تحديداً فى أشعار حافظ الشيرازى، كما يقوم البحث باستخراج شواهد شعرية من النص الحافظى لتطبيقها مع نظرية مارتن سليجمان النفسية.

يقوم علم النفس الإيجابى على المستوى العقلى والتجريدى بدراسة قيمة التجارب العقلية فى الماضى، ويسعى إلى تحقيق الرضا والقناعة. وهناك أمل وتفاؤل بالمستقبل، ويسعى فى الوقت الحاضر إلى تحقيق السعادة وحضوره الفعال فى الحياة وقوة الحضور فى اللحظة. وعلى المستوى الفردى، يبحث علم النفس الإيجابى عن سمات فردية

---

١. بسبب هدف البحث الذى يتجه نحو الانفعالات الإيجابية، فسنغضّ الطرف عن المشاعر السلبية، رغم أن ديوان حافظ، لا يخلو من المشاعر السلبية أيضاً نظراً لظروف وحالة الشاعر التى اقتضت ذلك. وهو عبّر عنها بلسان الشكوى والاحتجاج:

- هل من الممكن أن يحدث هذا عندما يفتحون الحانات كما كان من قبل؟ وهل يسمحون لنا بشرب الخمر وتحلّ عقدة منا؟
- إذا كان بعض الناس أغلقوا الحانات لإرضاء الزهاد المتغطرسين؛ فلا تخف واطمئن أن هناك من يفتحونه قربة لله.
- أقسم بقلوب الشطار الطاهرة وضمائرهم النقية أن أهل الصبوح سيفتحون الأبواب المغلقة بمفتاح الصلاة.
- اللهم لا ترضى عنهم بإغلاق باب الحانات، فسيفتحون أبواب النفاق والخداع بعد الآن. (حافظ، ١٩٨٣ش: ٤١٠)

2. Flow

إيجابية مثل الحب والعطف والتلهّف والتحفيز، والشعور بالمسؤولية، وامتلاک القدرة على إقامة علاقات شخصية، والإحساس بالجمال وجمال الصداقة، والكرم والصفح، والأصالة، والتجديد والتغيير فی الحياة، والتكهّن والروحانية والطابع النخبوی والذكاء والحكمة. وعلى المستوی الجماعی، تعزيز روح الإيمان وتوجه الأفراد نحو المواطنة السليمة، والشعور بالمسؤولية، وتنمية الشخصية والإيثار، والتنشئة والحداثة والتسامح وأخلاقيات العمل. تعتبر الرفاهية المستديمة، والتفاؤل، والذكاء العاطفی، والانسياب، من جملة العواطف الإيجابية والرئيسة وتعتبر الحكمة والشجاعة والإنسانية والعدالة والاعتدال والروحانية فضائل بشرية تنشأ عنها العديد من القدرات الإيجابية.[١]

## العواطف الإيجابية

يسعى علم النفس الإيجابی[٢] إلی دراسة العمل البشری المثالی علمياً وغرضه، هو تعميق فهم الناس للسعادة والازدهار والرضا والالتزام والتقوی وقيمة الحياة وإعطاء معنى للحياة البشرية. (Seligman and Csikszentmihalyi ,2000: 55) للتمييز بين العافية المتعية[٣] والعافية المعنوية[٤]، يصنف سليجمان العواطف الإيجابية إلى فئات مختلفة: «الانفعالات المتعلقة بالماضی والحاضر والمستقبل.» وبين أن للسعادة ثلاثة مسارات متميزة: الأول، مقارنة العواطف والانفعالات وخاصة الانفعالات الإيجابية للحاضر مع الماضی والتی فيها سمات مثل الرضا؛ والانفعالات الإيجابية للحاضر وتتمثل فی السعادة، والاحساس بالمتعة؛ والانفعالات الإيجابية للمستقبل؛ لها سمات مثل الأمل والتفاؤل بالمستقبل. والمسار الثانی لتحقيق السعادة: هی الاندماج (حياة الاندماج) العمل والتواصل الذی يخلق الالتزام ويؤدی إلی المعنی الشخصی وفهم وتنمية الدوافع والقيم الأخلاقية وغرسها داخل الشخصية البشرية. والمسار الثالث؛ تنمية الفضائل

١. وفقاً لبحث أجراه علماء النفس الإيجابيون ومصنّفات سليجمان، هناک حوالی أربع وعشرين قدرة سيتم ذكرها فی نص المقالة. (أنظر: سليجمان، ١٣٨٨ش: ١٨٣ إلی ٢٠٩)

2. Positive psychology

3. Hedonic well- being

4. Eudaimonic well-being

الشخصية على نطاق أوسع واكتساب الصحة النفسية الإيجابية والتركيز على العوامل التى تفضى إلى تمكين الإنسان من العيش حياة مرضية ومشبعة يحقق فيها طموحاته ويوظف فيها قدراته إلى أقصى حدّ ممكن فى المجتمع الذى يعيش فيه، واكتساب المعنى الشخصى والتركيز على المعنى (الحياة ذات المعنى واضحة الغاية).

قدّم سليجمان وزملاؤه الفضائل الرئيسية فى ستة مجالات: الحكمة والمعرفة، والشجاعة، والإنسانية، والعدالة، والاعتدال وضبط النفس، والسمو. (انظر: سليجمان، ١٣٨٨ش: ١٧٢) وفقاً لتاريخ العالم، نشأت هناك ديانات وثقافات ومدارس فلسفية كبيرة. كتب سليجمان نقلاً عن فرنكلين: «فى بحثى حول الفضائل الأخلاقية، واجهت فضائل متعددة مختلفة وسبب هذا الاختلاف هو أن المؤلفين المختلفين عبّروا عن أفكار مختلفة تقريباً تحت عنوان واحد.» (م.ن: ١٧٢) فى هذا البحث، يأتى ذكر الفضائل النوعية والقدرات التى تندرج تحت كل فضيلة[١]:

١. الحكمة والمعرفة[٢]: وهى تشير إلى الذكاء (الحافز، البحث الإبداعى)، وحبّ التعلّم، والقضاء (الانفتاح، والتفكير النقدى)، والابتكار (البحث عن الحقيقة)، والذكاء الاجتماعى (الذكاء العاطفى والذكاء الشخصى)، والرؤية (الحكمة).
٢. الشجاعة[٣]: تشمل السلطة (النضال)، والاستقرار (الاستدامة والمثابرة)، والأخلاق (حبّ الجمال والصدق).
٣. الإنسانية[٤]: تشمل الإيثار (الحرية والمودة والرعاية والتعاطف) والحب (العلاقات الوثيقة القيمة مع الآخرين والمشاركة المتبادلة)
٤. العدالة[٥]: لها خصائص مثل المواطنة (المسؤولية الاجتماعية والولاء والعمل الجماعى) والإنصاف (=العدالة) والقيادة (تنظيم النشاطات الجماعية والإشراف على عملهم)

---

١. تم إرفاق تصنيف هذه الميزات والفضائل ونوعيتها فى قسم الملاحظات فى نهاية المقال.

2. Wisdom and Knowledge

3. Courage

4. Humanity

5. Justice

٥. **الاعتدال وضبط النفس**[1]: يشمل ضبط السلوك، وتنظيم الذات (ضبط النفس والانضباط)، والرؤية المستقبلية (المخاطرة بعدم فعل أو التفوّه بأشياء قد تسبب ضرراً فيما بعد)، والتواضع.

٦. **السمو**[2]: يشمل نسبة من الجمال والتميز (التحير، والدهشة والرفعة)، والامتنان، والأمل (التفاؤل بالمستقبل)، والروحانية (الدين، والإيمان والهدف)، والتسامح (إعطاء الناس فرصة أخرى واجتناب التحرش)، والفكاهة (اللعب، والضحك والتذوق والتفاؤل)، والإثارة (الحيوية، والعاطفة، والقوة والطاقة) والوصول إلى رؤية واسعة للعالم من الداخل والخارج. (انظر: Allan Carr, pp 54-55) راف (١٩٨٩م) وكذلك معيار تحسين جودة الحياة (العافية)[3]: استناداً إلى الواقعية الحقيقية التي يمكن الاعتماد عليها من الناحية النفسية والدلالية؛ يحتوى هذا المعيار على ستة مجالات:

١. قبول الذات[4]: الذات الإيجابية؛ والمعرفة ودلالات متعددة الجوانب تشمل الصفات الحسنة والسيئة.

٢. العلاقات الإيجابية مع الآخرين[5]: علاقات حميمة وجديرة بالثقة.

٣. الاستقلال الذاتي[6]: الاستقلالية، وتحسين قدرة الفرد على مواجهة التحديات والضغوطات الاجتماعية.

٤. الإتقان البيئي[7]: تحسين قدرة الفرد على التكيف البيئى والكفاءة فى إدارة البيئة، وتنظيم النشاطات الخارجية.

٥. الغاية من الحياة[8]: امتلاك أهداف وغايات ومسار واضح، والمشاعر

1. Temperance
2. Transcendence
3. Well-being
4. Self-Acceptance
5. Positive Relation With Others
6. Autonomy
7. Environmental Mastery
8. Purpose in Life

والأفكار الإيجابية لجعل حياة الفرد أكثر قيمة وذات معنى.

٦. النمو الشخصى[1]: الشعور باستمرارية التطور، وتنمية القوى فى الشخصية الإنسانية، واكتساب التجارب والخبرات الجديدة، والشعور بالإمكانات والقوى الكامنة لدى الفرد. (Ryff. 1989: 5-1071)

تعدّ بعض الانفعالات الإيجابية مثل الرفاهية والأمل والرضا والسعادة أكثر أهمية من سائر الفضائل الأخرى، لذلك اقترح بعض علماء النفس فى بداية حركة علم النفس الإيجابى، أن يطلق على هذا الفرع، علم السعادة؛ يعتبر سليجمان وأرجايل أن السعادة على مستويين:

أ) المستوى العابر والحسى. ب) المستوى الثابت والأصيل أو الداخلى. السعادة الأصيلة والثابتة لها مكوّنان أساسيان: الحيوية والرضا عن الحياة.

تعتقد باربرا فريدريكسون أن الشخص السعيد «تزيد انفعالاته الإيجابية ثلاثة أضعاف انفعالاته السلبية.» (١٣٩٥ش: ٩٢) يعتبر سليجمان أيضاً فى كتابه السعادة الحقيقية[2]، أن الارتباط الإحصائى بين الانفعالات الإيجابية والسلبية تصل فى الأشخاص السعداء الحد الأدنى من السلبية أو أنها تكون عند المستوى المتوسط. وفقا لعلماء النفس الإيجابيين، وخاصة نظرية باربرا فريدريكسون، فإن أهمية السعادة تكمن فى أن الانفعالات الإيجابية تزيد من العمر وتؤدى إلى ازدهار ونمو العقل، والميل إلى الروحانية والتعاطف والإيثار. ويبعد الأشخاص والمجتمع من الاكتئاب والعنف والكساد.

## القوى أو القدرات:

وفقا لعلماء النفس، إن هناك فرقاً غير محدّد بين الموهبة والقوة، وعلى الرغم من أوجه التشابه بين الاثنين، إلا أن أحد الاختلافات الواضحة بينهما هو: «تعدّ القوة من السمات الأخلاقية، فى حين أن المواهب ليست أخلاقية وإنما جوهرية داخلية، وبإمكانها أن تحقق الازدهار والرفاهية من خلال المثابرة والتدريب المناسبين.» (سليجمان: ٧٧-

1. Personal Growth
2. Happiness Authentic

١٧٥) والقدرات بإمكانها الإبداع، ولكن المواهب لا يمكنها الإبداع لأنها متأصلة.

## الفرق بين المتعة والرضا في علم النفس الإيجابي

إن المتع والملذات قابلة للتفكك في مرحلة التدفق؛ ولكن هناك فرقاً دقيقاً بين المتعة والرضا. عندما يكون الشخص متورطاً في الملذات المؤقتة مثل رائحة العطر اللطيفة، وطعم الفاكهة اللذيذة، والاستماع إلى الموسيقى وهذه الملذات التي لم يكن له أي دور في خلقها – على الرغم من أنها تنقل مستويات عالية جداً من المتعة والابتهاج– ولكن بما أنها عابرة وغير مستقرة، ومن ناحية أخرى، ليس للشخص دورٌ في إنشائها والأهم من ذلك لا توفّر لهم شيئاً للمستقبل، فلا تبدو ساحرة خلابة ولا يشعر الأشخاص بالاستمتاع الحقيقي. في حين أن الرضا يبدو كرأس مالٍ، حيث إن الإنسان يسعى من أجل مستقبله بجهد، يدّخر لمستقبله ما يعود إليه بالنفع والفائدة، لهذا السبب، فإن المتعة والرضا عبارة عن حالةٍ تلائمُ حالَ ومقامَ الصوفية العرفانية.

إن الحال والمقام من المصطلحات الصوفية ومعناهما الدلالي أوسع بكثير من المتعة والرضا في مجال علم النفس الإيجابي. إن الحال والمقام في عالم التصوف، والمتعة والرضا في مجال علم النفس الإيجابي، لها دلالات إيجابية تُمكّن الفرد من الازدهار، ولكن رؤية كل منهما مختلفة. «الحال ما يرد على القلب بمحض الموهبة من غير تعمّد. ويزول بظهور صفات النفس فإذا دام وصار ملكاً يسمّى مقاماً.» (سجادي، ١٣٧٣ش: ٣٠٧) والمقام عند أهل التصوف والعرفان، مرتبة من مراتب السلوك تحصل للسالك وتستقر وتثبت عنده ولا يزول. (م.ن: ٣٠٩) يقول الهجويري: «إن المقامات مكاسب والأحوال مواهب.» (١٣٧٥ش: ٣٧٥) ويذكر في الرسالة القشيرية أن «الحال هو معنى يرِدُ على قلب السالك من غير تصنّع ولا اجتلاب ولا اكتساب من طرب أو حزن أو بسط أو قبض. فالأحوال مواهب والمقامات مكاسب.» (القشيري، ١٣٧٤ش: ٢-٩١) ومن هذا المنطلق يمكن القول إن المتعة[١] كالأحوال في التصوف، فهي نازلة تنزل بالقلوب فلا تدوم. والرضا[٢] بما أنه يدوم ويحصل ببذل المجهود، فهو ينطبق مع المقام في التصوف.

1. Pleasure

2. gratification

## التدفق أو حالة الاستغراق المطلق

أحياناً نركّز على المشاعر الإيجابية مثل المتعة والنشوة والابتهاج، ولكن عندما نتذكّر الماضی لا نری لهذه المشـاعر الإيجابية أثراً فيه يذكـر. فی الواقع، إن عدم الانفعالات وفقدان انعكاس الوعی الذاتی يشـكّل الجزء الرئيـس لحالة التدفق؛ وهی حالة توقع نواتج إيجابية والاستبشـار بالمسـتقبل، تعود إليه بالفائدة يحقق بهـا إمكانياته ومن ثم يشرب من معين الاسـتمتاع بها. (انظر: سليجمان، ١٣٩١ش: ١٥٣)[١] يظهر التدفق فی أدبنا الصوفی، بما فی ذلک فی شعر حافظ من حيث مفاهيم مثل حالة السُكر، والفناء، واللاوعـی وما إلی ذلـک. والذی يعبَّر عنه فـی علم النفس الإيجابی بالانسـياب أو الاسـتغراق المطلق تذوب فيه الشخصية دون افتقاد للوجهة والمسار مع إسقاط للوقت أو للزمن من الحسابات، ما يمكن تفسيره فی شعر حافظ علی أنه سكر وفناء. وجاءت لفظة السكر ٣٨ مرة فی مقطوعات حافظ الغزلية و٧ مرات فی قصائده:

هنگام تنگدستی در عيش كوش و **مستی**      كاين كيميای هسـتی قارون كند گدا را

(٥/١٠)

– عندما تكون فقيراً ومحتاجاً، حاولْ أن تبحث عن المتعة وعشْ حالة **السُكر**، لأن إكسير الحياة يجعل المتسوّل المحتاج ثرياً كقارون.

گدای ميكـده‌ام ليک وقت **مسـتی** بين      كـه حكم بر فلک و فخر بر سـتاره كنم

(٣٤٢/٦)[٢]

– إننی درويش وأحتاج إلی الحانة، ولكن تعال عند حالة **السـكر** لترانی كم أنا فخور بهذا التوسل، وأنا غير مبالٍ بالسماء، وأنا آمر النجوم.

تتمثل استراتيجية علم النفس الإيجابی فی تعزيز الملذات، وإنشاء أحداث ممتعة مع فترات طويلة، وزيادة الوعی والوعی بالملذات، والتی تسمی التلذّذ.[٣]

١. انظر أيضاً: positive psychology, Allan Carr, pp. 59-65

٢. من النماذج الأخری (الرقم الأول: البيت، والرقم الثانی: القصيدة): (٣٦/٥)؛ ٢(٤١/٢)؛ (١٢٥/٢)؛ (٣٩٠/٤)؛ (٣٩٠/٨)؛ (٤٢٥ /٥)؛ (٧و٤٢٦/٩)؛ (٤١/٤)؛ (٦٣/٤)؛ (٣٩٢/٩)؛ (١٢٥/٢)؛ (٤٢٦/١)، (٤٤٤/٣)؛ (٢٩: ١٠٥٤).

3. savoring

## أشعار حافظ الشيرازی وعلم النفس الإيجابی

تدخل الأعمال الأدبية الفارسية في مجال الاتجاه التعليمي وتخضع للدراسة في مجال اتجاه علم النفس الإيجابی. أشعار حافظ فی سياقها العام «رائقة مطربة للأسماع ومليئة بالتفاؤل والأمل وأكثر حيوية ونشاطاً من شعر أی شاعر آخر.» (خرمشاهی، ١٣٨٢ش: ١٦٣) إن الإيجابية سمة ذاتية لأشعار حافظ وهی توحی بالاستبشار والحيوية.

إن الكاتب من خلال اتجاه علم النفس الإيجابی، قام بالبحث عن القدرات والقوی التـی ركّز عليها علماء النفس الإيجابيين، فی أشـعار حافظ. ويعبّر ما يقارب أربعمائة بيت من مجموع ٤٨٦ مقطوعة غزلية فی ديوانه١، عن انفعالات وسمات إيجابية. وبعبارة أخری، فإن نسـبة المشـاعر الإيجابية تبلـغ ١٤٠ غزلاً فی ديوان حافظ بالنسـبة إلی الانفعالات السـلبية التی تظهر فی ٤٠ غزلاً أی بنسـبة واحد إلی أربعة. وعند البحث عن أشـعار حافظ وتطبيقها مع نظرية سـليجمان، أصبح من الواضح أن ما يريده علم النفس الإيجابی أن يتحقق فی المجتمع، نجده بوفرة فی الأعمال الأدبية والثقافية، سواء فی أشـعار حافظ أو الخيام أو الرومی، أو فی كلام سعدی أو كلام أبی سعيد أبی الخير وسـائر الشـعراء والكتّاب الآخرين، فإن هذا يترک المجال مفتوحاً للأدباء والشعراء فـی جعل النصوص الأدبية أكثر جدارة وأهمية فـی حياة أفراد المجتمع لتركيزها علی الجانب النفسی الإيجابی.

لا يسـع نطاق هذا البحث لدراسة وتطبيق كل الفضائل والقدرات فی شعر حافظ، لذلک سنكتفی بدراسة فضيلتين (الحكمة والسمو) وقدرتين (الأمل والسعادة). إن شعر حافـظ كلـه انعكاس للمعرفة وتتدفق منـه الحيوية ويمكن دراسـته وتطبيقه مع الحياة البشـرية من أبعاد مختلفة. تنعكس فيه المشـاعر والانفعالات السـلبية التی تعرب عن الاستياء من خلال الندم علی ما لا ينبغی أن يحدث. فعلی سبيل المثال، المقطوعة الغزلية ١٣٤ ص: ٢٨٤ ومطلعه:

ديدی ای دل كه غم عشق دگر بار چه كرد      چون بشد دلبر و با يار وفـادار چه كرد؟

يخاطب حافظ قلبه ويحزنه ألم الحب ورحيل الحبيب. الحبيب الذی لم يلتفت إليه قط،

١. إن الشواهد الشعرية من ديوان حافظ تعتمد علی تصحيح پرويز ناتل خانلری.

وحافظ يتألم من الحزن على فراقه الآن.

(الأبيات ١و٣)، أو المقطوعات الغزلية: ١٣٨ ص: ٢٩٢؛ ١٣٩ص: ٢٩٤؛ والمقطوعة رقم ١٤٠ ص: ٢٩٦؛ المقطوعة ١٨ ص: ٥٢.

والأشعار التى تثير الانفعالات الإيجابية تبلغ ثلاثة أضعاف الأشعار التى تثير الانفعالات السلبية، وكثافة حثها وتأثيرها أقوى وأكثر فاعلية. وتتوافق الانفعالات الإيجابية فى شعر حافظ مع كل الفضائل الست التى قدّمها سليجمان وكذلك السمات الأربعة والعشرين التى تنبثق عن تلك الفضائل الست. فى هذا البحث ومن أجل مراعاة إطار العمل وفقاً للأهمية والأداء الوظيفى وحاجة المجتمع الإنسانى نختار من بين الفضائل؛ (الحكمة والمعرفة، والشجاعة، والإنسانية، والعدالة، والاعتدال، والسمو)، الحكمةَ والمعرفةَ والسمو، ومن بين القدرات المنبثقة عنها؛ الأمل والرضا، والهناء والسعادة.

## الهناء والسرور (المتعة) فى شعر حافظ

يرى غالبية الباحثين أن حافظ يتحدث فى أشعاره بشكل عام عن الإنسان والحب الصوفى والسعادة والرفاهية والمتعة[1]. (Wickens, ١٩٨٦:٥٧) الهناء هى إحدى العناصر الرئيسة التى تجلّت فى الشعر الفارسى بسبب ظروفها الاجتماعية والسياسية بطريقتين ومع التسامح بثلاث طرق: الخارجية أو الآفاقية[2] والداخلية أو الأنفسية[3] والأسطورية[4]. وفى مجال الأدب الفارسى، كان للهناء والسرور جانب آفاقى حتى نهاية الفترة الغزنوية، ولكن ابتداءً من الفترة السلجوقية فصاعداً وبسبب النظام الاجتماعى والسياسى فى تلك الفترة وانتشار الصوفية، أخذ الهناء والسرور طابعاً أنفسياً. فى الثقافة الإيرانية ما قبل الإسلام، كانت تقام احتفالات خاصة لكل شهر من السنة باسم نفس الشهر، مثل مهرگان، بهمنجنه، سپندازمذگان، وسَدِه وما إلى ذلک ٥. وبعد الإسلام،

1. Hedonism
2. objective
3. subjective
4. mythical

٥. انظر: جشن‌هاى ايرانى )الاحتفالات فى إيران(، پرويز رجبى، آرتاميس للنشر.

أضيفت الاحتفالات الدينية والأعياد إلى تلك، فأشيرت إليها في الأعمال الأدبية وأصبحت مألوفة بين ثقافة المجتمع. لا يمكن تجاهل تأثير العوامل الثقافية في تحديد السمات الشخصية ومدى مستوى المتعة. وفي المجتمعات التي تكون فيها المساواة والديمقراطية سائدة والاضطهاد أقلّ انتشاراً، فإن نسبة الأمل والهناء والصحة العقلية تكون عالية للغاية. (أنظر: cf, A. Carr, 2004:22)

حافظ الشاعر (=الإنسان) متواضع ومبتهج مَرِن ومتسامح ولكن ليس بمعنى المتساهل. يعتبر العالم سريع الزوال وليس دار قرار؛ ولذلك يدعو إلى البهجة والهناء "كن مسروراً، وعش هنيئاً" واتخذ معرفة النفس منهجاً حتى تصل إلى المعرفة الحقيقية:

تا فضل و عقل بيني بى‌معرفت نشيني      يک نکته‌ات بگويم "خود را مبين" که رستى
(٤٢٦/٣)

- كلما تلتفت إلى الحكمة وتغذيها فلن تحصل على المعرفة. دعني أذكّرك بأن التخلي عن الأنانية تحقق لک السعادة؛ فلا تکن أنانياً.

قدح مگير چو حافظ مگر به ناله چنگ      که بسته‌اند بر ابريشم طرب دل شاد
(٩٧/١٠)

- مثل حافظ، أمسک الكأس في يدک واشربه، لأنهم شبثوا القلب السعيد بخيوط الحرير.

گفت آسان گير بر خود کارها کز روى طبع      سخت مى‌گيرد جهان بر مردمان سخت‌کوش
(٢٨١/٢)

- قال (المرشد): كن متسامحاً مرِناً، وفكّر بإيجابية، لا تكن صعباً، لأن العالم يصعّب على مَن كان مستعصياً.

كلما كان الإنسان متزمّتاً فظّاً، يتعامل مع الأمور بضيق الأفق ونظرة قصيرة ومن زاوية واحدة ويتشبّث بالدنيا؛ فهو كما عبّر عنه جلال الدين الرومي:

اين جهان همچون درخت است اى کرام      ما بر او چون ميوه‌هاى نيم خام

- أيها الكريم! هذا العالم كالشجرة، ونحن كالثمار على أغصان هذه الشجرة.

سخت گيرد خام‌ها مر شاخ را      زانکه در خامى نشايد کاخ را

- مادامت الثمار نيئة غير ناضجة تتمسك بقوة بالأغصان ولا يستحق وضعها على مائدة الملوک.

(عندما يكون الإنسان عديم الخبرة وغير عارف بمعرفة الله الحقيقية فيكون متشبّثاً بالدنيا ولهذا السبب لا يستحق أن يجد طريقه إلى الله).

سخت‌گیری و تعصب خامی است　　　تا جنینی کار خون آشامی است

(الرومی، ١٣٧٣ش: ٣٨٥)

- إن التزمّت والتحيز يدلان على قلة الخبرة. كما حال الجنين فی رحم أمه، مصاص دم. (يشبه الرومی حالة الشخص المتزمّت فی الدنيا بجنين لا يكون طعامه فی الرحم سوى الدم.)

تشكّل الدنيا الفانية أحد الموضوعات المشتركة فی الأدب الفارسی. فالدنيا فی شعر حافظ، مثل الرومی، تفتقد للثقة والمصداقية. وهی لا تفی بأصحاب العرش والتاج، فكيف تحافظ على ولائها لک، فاغتنم الفرصة من حياتک القصيرة، وابتهج، واغتنم الفرصة للإحسان إلى الرفاق:

تکیه بر اختر شبگرد مکن کاین عیار　　　تاج کاووس ربود و کمر کی‌خسرو

(٤/٣٩٩)

- لا تثق بنجمة الليل (علم التنجيم) لأن هذا اللص البارع الضليع انتزع التاج من رأس كيكاووس والحزام من ظهر كيخسروه.

ده روزه مهر گردون افسانه است و افسون　　　نیکی بجای یاران فرصت شمار یارا

(٣/٥)

- هذه الأيام العشرة من العالم تمر مرّ السحاب وكالأسطورة والسِّحر، لذا أيها الصديق، اغتنم الفرصة لفعل الخير ولا تتردد فی فعل الخير ومساعدة الرّفاق.

اعتمادی نیست بر کار جهان　　　بلکه بر گردن گردان نیز هم

(٦/٣٥٥)[1]

١. بما أن المجال فی المقال لا يسع، نكتفی بذكر رقم الأبيات والمقطوعات الغزلية: الرقم الأول؛ البيت والرقم الثانی: المقطوعة: (٧/٤٢٧)، (٦/٢٥٨)، (٣/٣٦٥)، (٢/٣٨٣)، (٥/٣٦٨)، (٦/٤٤٧)، (٣/١٧٧).

- لا يمكن الوثوق ليس فقط بالدنيا ولكن أيضاً لا يمكن الوثوق بالسماء الدوارة.

بر جهان تكيه مكن، ور قدحی می‌داری      شادی زهره جبينان خور و نازک بدنان

(٣٨٠/٥)

- لا تثق بالدنيا، وإذا كان لديک كأس من النبيذ، فاشرب هنيئاً ومن أجل سلامة من لديهم جسم رشيق وجبين مشرق كالزهرة.

يعتقد حافظ أن الشخص الواقعی والصبور يعرف أن التألّم والراحة فی هذه الدنيا أمر زائل وأن الخير والشر مؤقتان. لذلک ينبغی أن يكون الإنسان فی "مرح" ويستمتع بالحياة. (حافظ، ١٣٦٢: ٧١٠، ٧١٢) وأن يكون مبتهجاً. إن الشاعر حافظ بتقرّبه من الشاعر عمر الخيام من حيث المواضيع التی تشكّل أفكارهما، يری أن الرجل الحكيم والذكی هو من يتوكّل علی الله "يد الله فوق أيديهم" بدلاً من تذكّر الآلام والأحزان المتعلقة لفترة قد ولّت، ويتحرّر من قسوة الماضی والقلق والمخاوف بشأن المستقبل. (الفتح/١٠) وليغتنم فرصة الحياة ويتمتّع بالنعم الإلهية ويعيش بالرفاهية والأمل، ويعمل فی إقامة علاقات مع الآخرين وينشغل فی الأداء المميز مما يساعده علی تحسين جودة الحياة ويمكّنه من تحقيق الازدهار؛ يمكن تطبيق نهج حافظ تجاه الحياة الإنسانية وحالاتها من خلال المسارات الثلاثة التی رسمها سليجمان أی الرؤية الإيجابية للإنسان فی الحاضر مقارنة بالمستقبل والماضی بالكامل:

كار خود گر به خدا بازگذاری حافظ      ای بسا عيش كه با بخت خدا داده كنی

(٤٢٧/٧)

- حافظ، إذا فوّضت أمرک إلی الإله، فكم من فرح وسرور يدخل قلبک من جانب الإله.

هر وقت خوش كه دست‌دهد مغتنم شمار      كس را وقوف نيست كه انجام كار چيست

(٦٦/٢)

- استمتع دائماً بالحياة واغتنم نعيم العيش، فلا أحد يعلم ما سيحلّ.

ساقيا عشرت امروز به فردا مفكن      يا ز ديوان قضا خط امانی به من آر

(٢٤٣/٦)

- أيها الساقى، لا تؤجّل سعادة اليوم إلى الغد، إلا إذا أحضرت ضمان الأمان من ديوان القضاء لإبقائك على قيد الحياة.

(وانظر الأبيات: (٨٧/٨)؛ (٣٦٨/٥)، (٢و١٥٨/٣)

ويمكن ملاحظة مسار الحال والمستقبل الذى يؤكد عليه علم النفس الإيجابى فى هذه الأبيات بوضوح تام.

## الحكمة[1]

تدلّ لفظة الحكمة خارج نطاقها العلمى والتعليمى على الحكمة الأخلاقية والاجتماعية، والأمن الوظيفى والتبصّر. وفى علم النفس تعبّر الحكمة عن دلالات كالإبداع، والاستقلالية، والهوية ولاسيما «المرحلة الأخيرة وهى النمو الشخصى أو تنمية الذات.» (carr,2004,175-80) ولكن الفضيلة باعتبارها إحدى الفضائل الثابتة التى قدّمها سليجمان ورفاقه فى علم النفس الإيجابى، فهى فضيلة تشمل جميع المنجزات والاستنتاجات والقدرة على تطبيقه والتوعية التى تحصل من خلال الذكاء، والحماس، وحبّ التعلّم، والإبداع، والاعتدال والعطف وامتلاک القدرة على توسيع نطاق الرؤية وخلق "صورة عملاقة من الحياة" فى الذاكرة. (انظر: سليجمان، ١٣٨٨ش: ١٧٢)

## الحكمة فى أشعار حافظ الشيرازى

كانت الحكمة فى الفترة الثالثة من تاريخ اللغة الفارسية أى فترة دخول الإسلام إلى إيران حتى بداية القرن الرابع تستخدم بنفس المعنى الذى كان شائعاً فى العصر الساسانى أى الأخلاقى والاجتماعى. (انظر: خانلرى، ١٣٦٥ش، ج١: ٣٤٥) ولكن الحكمة المعنية فى الفكر الحافظى ولغته تختلف عن تلک التى يعنيها علم الفسفة والكلام. وعرّفها حافظ فى أشعاره بمصطلح "رند"، بالنظر والتمعّن فى الأشعار التى استخدمت فيها هذه اللفظة، يمكن القول إن حافظ يرمى منها "حكمة الذكاء أو حكمة الحب". «حكمة الذكاء أو حكمة الحب، هى حكمة استدلالية ذات قدرة على إدراک الأشياء بالوعى أو قدرة الشهود التى بإمكانها شهود الحقيقة، إضافة إلى ما تمتاز به من قدرات

1. Wisdom

عقلية في الفكر اليوناني أمثال أرسطو وأفلاطون.» (دادبه، ١٣٩١ش: ٦٣) يرتب حافظ نظامه الفلسفي أو فلسفته الرندية بهذه الحكمة. ويفسر العقل العقلاني الأرسطي اليوناني على أنه حكمة بسيطة. وهي الحكمة غير المكتملة التي لديها القدرة على الاستدلال وإقامة الحجة، لكنها لم تبلغ بعْدُ مرحلة الكمال المتعالية أي "القدرة على الشهود"، وفي رؤية رومانسية رندية، يرى الشاعر حافظ أن الحبَّ والسُّكرَ عاملان رئيسان للكمال، وطالما أن السالک الباحث عن الحقيقة لا يرتقي إلى مرتبة سُكر الحب، فهو مازال في بداية طريقه، وما إن لم يقم بتزكية نفسه في ضوء الحب والسُّكر، فلا يمكن أن يرتقي إلى مرتبة الكمال.

وردت لفظة الحكمة ومشتقاتها خمس عشرة مرة في ديوان حافظ. يبدو أن حافظاً لا يلتفت إلى الحكمة بمعناها المعيشي وكلّما تحدّث عن الحكمة، فإن الأمر يتعلق بالقدرة على اكتساب الفضائل الأخلاقية والإنسانية؛ معتبراً إياها «ملهم الغيب لكسب الشرف.» (حافظ ١٣٦٢ش: ٥٧٤) إن حكمة الحب أو حكمة الرند التي تقود الإنسان إلى طريق الكمال؛ هي حكمة متحمّسة١ لحكمة القلب التي هي مصدر خلق الشعر (يونغ ، ١٣٧٧ش: ٩) إزاء العقل المعيشي الذي هو نفس الحكمة القاحلة وبحسب تعبير حافظ، الحكمة البسيطة: (م.ن: ٨٤٢)

سالها پیروی مذهب رندان کردم      تا به فتوای **خرد** حرص به زندان کردم

(٣١٢/١)

- اتبعت مذهب أصحاب الرند لسنين عديدة، حتى سجنت بحكم العقل حرصي.

دل چو از پیر خرد نقل معانی می‌کرد      عشق می‌گفت بشرح آنچه بر او مشکل بود

(٣/ ٢٠٣)

- القلب إذ ينقل المعاني عن شيخ العقل، يتكفّل العشق بشرح أية مسألة ترد عليه.

## الأمل في شعر حافظ

يشكّل الأمل منشأ محفّزاً قوياً خاصة عندما يتعلق الأمر بالأهداف السّامية على

1. raison ardent

المدى البعيد، وهو قوة تحفّز الإنسان على تحقيق أهدافه ورغباته واحتياجاته ورفاهيته. ومفهـوم يرتبط ارتباطـاً وثيقاً بالتفاؤل وله مفهومان رئيسـان: أحدهمـا القدرة على التخطيـط لتحقيق هدف معين، والآخر قوة دافعة لاسـتثمارها. وقد اسـتخدمت لفظة "الأمل" بمشـتقاتها حوالى ٥٢ مرة فى ديوان حافظ. ويتطابق حوالى عشـرين منها مع المعنـى المطلوب فى علم النفس الإيجابى. يتعامل الأمل فى علم النفس مع مسـتويات الحياة الاجتماعية مثل الأنشـطة المهنية والأنشـطة الترفيهية، والعلاقات والتفاعلات الشـخصية والاجتماعيـة، والصحة العقليـة. ولكن الأمل فـى رأى حافظ إلى جانب اشتماله على هذه المستويات، فله أهداف سامية ويعطى نظرة عميقة للبصيرة الإنسانية بحيث يمكنه من خلال امتلاكه الفضائل والكمالات، دخول عالم المعنى بعد تحرير نفسـه من براثن الطبيعة. يعكس شعر حافظ حياة المجتمع الإيرانى فى فترات تاريخية مختلفة. وقـد جاء آنفاً أن لفظة الأمل ترتبط ارتباطًا وثيقاً بالتفاؤل، وهذا أحد أسـباب التنبؤ (التفـأل) بديوان حافظ. فهو بمعنـى إعطاء الأمل والتفـاؤل١. وإن كان بعض العلماء يعتقـدون أن (الفأل) التفأل أو التنبـؤ بديوان حافظ لا يمكن إثباتـه بالتجربة العلمية، ويعتبرون أنه بشـكل عام «ملجأ إنسـان عاجز يعتمد على قوى غيبية غامضة ويمكن تبريـره نوعاً ما فى إطار علم النفس لما يمنحه من أمـل ورفاهية أو التقليل من الآلام والأحزان للشـخص المضطرب نفسـياً. يعتقد هؤلاء أن التفأل لا يؤدى إلى الحقيقة.» (زريـن كوب، ١٣٦٢ش: ٢-٢٧١) من ناحية أخرى، يعتقـد آخرون أن التفأل بديوان حافظ ظاهرة باراسـيكولوجية.» (خرمشاهى، ١٣٧٧ش: ٨٥) لقد استخدم حافظ لفظ "الفأل" (التفأل) حوالى ثمانى مرات فى شـعره، ويترتب على ذلك أن حافظ نفسه كان يؤمن بالتفأل وقد تمسک به واستخدمه کوسيلة لعالم الغيب والحقيقة:

١. بالطبـع ، هـذا لا يعنى أن شـعر حافظ هو مجرد أمل وتفائل وتسـلية. ولكن وفقـاً للأدلة التى تم جمعهـا، يمكن تقديم العديد من الأمثلة على حقيقـة أن التنبؤ بديوان حافظ كان مفيداً نوعاً ما. (أنظر: خرمشـاهى، بهاء الدين. (١٣٨٢ش).حافظ حافظه ماسـت (حافظ ذاكرتنا): قطرة) و(خرمشـاهى. (١٣٨٤ش). ذهـن و زبـان حافظ (فكر حافظ ولغته). ناهيـد، ص ص: ٥٥-٦٤٩) و(سميعى، كيوان. (١٣٦٤ش). "فال به وسـيله حافظ" (التنبؤ بديوان حافظ). دورية حافظ شناسـى. العدد الأول، ص ١٢٤) و(إسلامى نودوشن، محمد على. (١٣٨٠ش). چهار سخنگوى وجدان ايران (أربعة ناطقين باسم الضمير الإيرانى)؛ فردوسى، الرومى، سعدى وحافظ): قطرة.

به ناامیدی از این در مرو بزن فالی　　بود که قرعه قسمت بـه نام ما افتد

(١١٠/٧)

- لا تذهب من هذا الباب يائساً واضرِبْ فألا، فربما وقعت قرعةُ القدر على اسمنا.

از غم و هجر مکن ناله و فریاد دوش　　زده‌ام فالـی و فریاد رسـی می‌آید

(١٦٢/١)

- لا تشـكو من حزن الفراق وتجنّب المظالم، وتفألت ليلة الأمس فرأيت أن منجياً سيأتي.

يرتبط الأمل والتفاؤل بالتفأل أيضاً. إن التفأل بديوان حافظ، هو أحد الإشـارات الواعدة لشعره الذي يطرب القارئ. وقد استخدمت لفظة الأمل ٥٧ مرة في شعر حافظ وجاءت مشتقاتها كالتفاؤل، والمتفائلين، وغيرها حوالي ٧ مرات وفي المجموع ٦٤ مرة تقريبـاً. في علم النفس الإيجابي، يتلازم الأمل والتفاؤل معا عادةً، وبعبارة أخرى، فإن التفاؤل هو نتاج للأمل. والأمل في علم النفس، يتعامل مع مستويات الحياة الاجتماعية وقضايا مثل النشـاطات الوظيفية، والفراغ والعلاقات الشخصية والاجتماعية والصحة العقلية.

تجنّباً للإسهاب الذي يؤدي إلى استياء القارئ، نكتفي بذكر بعض الأبيات؛ ثم نشير إلى الشـواهد الأخرى مكتفين بذكر رقم الأبيات ورقـم المقطوعات الغزلية في ديوان حافـظ، من تحقيق؛ پرويز خانلری، ومعجم الألفـاظ لمهين دخت صديقيان وأبي طالب مير عابديني.

به صد امید نهادیم در این بادیه پای　　ای دلیل دل گمگشـته فرو مگذارم

(٣١٩/٥)

- سـرت إلى أرض العراق بمئات الآمال والتطلعات، فـلا تتركني يا دليل قلبي الضائع.

نا امـیدم مکن از سـابقه لطف ازل　　تو چه دانی که که خوب است و که زشت

(٧٨/٥)

- لا تحرمني من الأمل بسـابقة اللطف الأزلـي، وأنت خلف الحجاب ما يدريك

ما الحسن وما القبيح.

## السموّ[1]

تشـكّل الكمالية والتفوقية أهمّ خصائص الوجود الإنسـانى. وفى مسـار التاريخ الإنسـانى، كان الإنسـان دائماً يبحث عن نموذج الكمال ليصبح إنساناً مثالياً وفى ظل بحثه يختار أحياناً كائنات خارقة للطبيعة، وأحياناً آلهة، وأحياناً أخرى بطلاً أسـطورياً كإنسان مثالى.

إن النمو والسمو الفكريين أمران يؤديان إلى سمو المجتمع وتعاليه، ومن جهة أخرى يحدد سمو المجتمع السـعادة البشرية. إذا اعتبرنا الكون نصفى دائرة، فسيكون الإنسان نقطة بداية وإنجاز لهذين النصفين، وهو سيحاول فى النصف الأول من الدائرة أن يعرِفَ نفسه والعالم، وفى النصف الثانى، سيصبّ تركيزه فى معرفة الحقيقة والصواب.

فـى علـم النفـس الإيجابى لسـليجمان، كمـا هو الحال فـى الاتجـاه الصوفى- السمو(=الكمال)، هو آخر الفضائل الست الموجودة فى كل مكان والمرحلة الأخيرة من الكمال الإنسانى. إن فضيلة سمو الإنسان التى تعدّ نقطة الاتصال بين النهاية واللامتناهى، تتصل بعالم أوسـع، ويمكن الوصول إليها من خلال قوى مثل الامتنان، والثناء، والتفوق، والفقه، والتفاؤل، والروحانية، والتسـامح، والترفيـه، والتواضع والحماس. وفى العديد من مقطوعاته، يتحدّث حافظ عن انحطاط حياة الإنسان من عالم الأمر إلى عالم الخلق أو التقييـد، وبالعكـس، ويعتبر الهبوط من عالم الأمر إلى علـم الخلق ضرورياً لارتقاء الإنسان واجتياز مراتب الكمال واحداً تلو الآخر.

"من ملک بودم و فردوس برین جایم بود"　　آدم آورد در ایـن دیـر خـراب آبادم
(۳۱۰/۳)

- كنت ملكاً، وكنت فى الفردوس، وجاء بى آدمُ لأعمر هذا الديرَ الخراب.

طایر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق　　که در این دامگه حادثه چون افتادم
(۳۱۰/۲)

---

1. transcendence

- أنا طائر روضة القدس كيف لي بشرح الفراق وكيف وقعت في مصيدة الحوادث؟

ووفقاً لنجم الداية، فإن سلوک هذا الطريق يتطلب "المحبة" (انظر: نجم الدين الرازي، ١٣٧٣: ٤-٧٣)، والذي يفسر في علم النفس الإيجابي على أعلى المستويات بأنه الحب والإيثار أو الإنسانية:

نبود نقش دو عالم كه رنگ الفت بود زمانه طرح محبت نه اين زمان انداخت

(١٧/٨)

- عندما لم يكن أثر للعالمين، كان لون الألفة موجوداً، فلم تكن موهبة الحب بدأت للتوّ.

يمتلک السمو العديد من القدرات ويتضمن مفاهيم داخلية رئيسية؛ بما في ذلک الأمل والإيمان والدين (= الروحانية)، والتفاؤل، والتسامح، والإحسان، والابتسامة والسلطة، وما إلى ذلک، والتي عندما يتسم الإنسان بكل هذه الفضائل، يصل إلى مرحلة الرضا وراحة البال، ويشعر بالسعادة والرضا والرفاهية.

## الرضا والسعادة

كثيراً ما أكدت التعاليم الإسلامية على الأخلاق والفضائل مثل: العدل، والكرم، والشجاعة، والتواضع، والصدق، والأمانة، والتسامح، والإيفاء بالعهد، والصبر، والامتنان، والرضا، والزهد، والوفاء، والإخلاص، والإيثار، والإحسان، والتبسم، واغتنام الفرص والعديد من الفضائل الأخرى التي يؤكد عليها علم النفس الإيجابي الغربي أيضاً، ومن جهة أخرى، قد حذّر الإسلام من الصفات الرذيلة كالجشع والحسد والغضب والغيبة، وحبّ الجاه، والعُجب والغطرسة وغيرها من الرذائل (على حد تعبير الغزالي المهلكات) (١٣٨٠ش: ٣١٤-٤)، وفي المقابل، حثّ على التحلّي بالفضائل الأخلاقية. (منجيات الغزالي: ٣١٧-٥٦٨) يمكن رؤية جميع الإمكانيات والقوى الأربعة والعشرين التي استخلصها وشرحها سليجمان ورفاقه، في أقوال العلماء والأدباء مع العديد من الأدلة والأمثلة على شكل الحكايات والأمثال والقصائد. وقد استُخدمت لفظتا الرضا والقناعة في شعر حافظ بمعان مختلفة، بما في ذلک الرضا بالقضاء الإلهي،

والرضا بما يريده المحبوب.

بيا كه هاتف ميخانه دوش با من گفت　　　كه در مقام رضا باش و ز قضا مگريز

(٢٦٠/٧)

- تعال فهاتف الحانة قال لی ليلةَ الأمس، كن فی مقام الرّضا ولا تسخَط من القضاء.

رضا به داده بده وز جبين گره بگشا　　　كه بر من و تو در اختيار نگشاده است

(٣٧/٩)

- وارضَ بعطائک وفکّ عقدة جبينک، فباب الاختيار لن يفتح لی ولک.

جاء الرضا فی شعر حافظ بدلالته الصوفية العرفانية وهی من أعلی درجات الرضا. وقد أكّد عليه بشدّة الشريعة الإسلامية وكلام المعصومين، ولبلوغ هذا المقام، ينبغی السلوک فی طريق التصوف واجتياز المراتب الصوفية التی تتحقق بالمجاهدة والمكابدة. كما جاء فی كلام الغزالی: «الرضا بقضاء الإله، هو أعلی مقام ولا يوجد مقام بعده.» (الغزالی، ١٣٨٠: ٢٥٩) وهذا قول النبی صلّی الله عليه وآله وسلم: «الرضا بالقضاء باب الله الأعظم وقد سأل الرسول، قوماً ما هی علامة إيمانكم؟ قالوا: نشكر علی الرخاء ونصبر علی البلاء ونرضی بالقضاء.» (المرجع السابق)

مقام الرضا عند الصوفية، هو رضا القلب بما جعل الله رضاه فيه والتسليم له بالكامل. يقول جلال الدين الرومی فی ردّه علی سؤال وجّهه بهلول إلی أحد الصوفية وهو "علّمنی كيف يمكن أن تكون الأمور فی قبضتی دائما":

چون قضای حق رضای بنده شد　　　حكم او را بنده خواهنده شد

(١٩٠٧/٣)

- أی قضاء إلهی يرضاه العبد، فما يصدر من قضاء يستسلم له العبد بكل رضاه.

بنده‌ای كش خوی و خلقت اين بود　　　نی جهان بر امر و فرمانش رود؟

(١٩١٦/٣)

- فالعبد إذا كان بهذه المرتبة من الخلق، كيف لا يكون العالم تحت طاعته وأمره.

(جلال الدين الرومی،١٣٧٣ش:٤٠٧)

والرضا في علم النفس الإيجابي، يعني السعادة كمؤشر لجودة الحياة أو التنعّم وراحة البال والصحة العقلية. وفي شعر حافظ، استخرجنا الأمثلة المستخدمة بهذا المعنى:

من و مقام **رضا** بعد ازين و شــكر رقيب      كه دل به درد تو خوكرد و ترک درمان گفت

(٨٨/٥)

- فكان أن لازمتُ مقام الرضا بعد هذا، وشكر الرقيب، واعتادَ قلبي على ألَمِک، وقررت ترک علاج الطبيب.

(وأمثلة أخرى: (٤و١٠/٤٠٣)، (٩/٥٦٣)

تجدر الإشـــارة إلى أن تأثير كلمات حافظ أعمق بكثير من المفهوم الذي يسعى إليه علم النفس الإيجابي. ففي علم النفس الإيجابي، إذا وصل الشخص إلى مرحلة الرضا، يرى نفســه ســعيداً، ولكن في لغة حافظ، مَن تحلّى بمجموعة من الفضائل ســيقف على منصّة السعادة متنعّماً بالحياة. إنّ تحقيق السعادة في رأي حافظ ولغته، له آداب؛ بما في ذلک التحلّي بالفضائل، أن يتقبّله أهل العقول وأهل السلوک، التهجّد والتضرّع، ومجالسة أهل الإيمان، وتجنّب مجالسة السافلين والأهم من ذلک أن يسعى في طلب السعادة:

كليد گنج **ســعادت** قبول اهل دل است      مباد كس كه در اين نكته شک و ريب كند

(١٨٣/٥)

- مفتاح كنز **الســعادة** بيد أهل القلب، حاشــا أن يكون للإنســان في هذه النكتة شک وريب.

هر گنج **سعادت** كه خــدا داد به حافظ      از يمن دعاى شب و درس سحرى بود

(٢١٠/١٠)

- كُل كنز **للسعادة** منحها الله لحافظ، كان من يمن دعاء الليل وورد السحر.

طفيل هستى عشقند آدمى و پرى      ارادتــى بنما تا **ســعادتى** ببرى

(٤٤٣/١)

- تطفّل الإنسان والملاک على عالم الحبّ، أظهر إرادةً منک لتكسب **السعادة**.

وكذلــک الأبيــات: (٣/٨)؛ (٦٨/٤) (١١٠/١)؛ (١١٧/١)؛ (٢٣٢/٧)؛ (٢٩٢/٣)؛ (٣٠٦/٢)؛ (٤٦٠/٢)؛ (٤٦٧/١).

## النتيجة

علم النفس الإيجابى هو نظرة علمية وصفية لتحسين جودة الحياة الإنسانية. تناول هذا البحث قضايا مثل الحكمة والمعرفة، والسمو من الفضائل؛ والبهجة والرضا والسعادة من القدرات التى تلعب دوراً لا يمكن إنكاره فى تحسين جودة الحياة وهى ضرورية فى الحياة الرقمية اليوم. بإمكاننا أن نجد لكل من هذه الفضائل مع قدراتها، شواهد وأمثلة فى العديد من الأعمال والذخائر الأدبية التى تعدّ مؤشراً جيداً لجودة الحياة. كما أنها تبدو مؤثرة للغاية فى النظام الاجتماعى والصحة النفسية للأفراد والتفكير الجماعى للمجتمع. قام هذا البحث بتطبيق هذه التجربة مع استخراج الأمثلة والشواهد الشعرية من ديوان حافظ، والتى توفّر تجربة شاملة للحياة والروح الإيرانية من أجل إعادة قراءة شعر حافظ من منظور مختلف، وكذلك لتعزيز فكرة أنّ ما يقدّمه الغربيون اليوم من حيث المفاهيم والمصطلحات الجديدة بحلّة أنيقة لم تكن مبادرات جديدة تختص بالمفكرين الغربيين اليوم. فكثير من هذه الآراء التى تتم مناقشتها اليوم فى الغرب تحت مسمّيات الفضائل أو علم النفس الإيجابى على مر السنين والقرون، نجدها فى الشواهد الشعرية والأمثلة فى أعمال وكلام وسلوك الأدباء والعلماء الإيرانيين أكثر وأدق موضوعية. يعدّ الشاعر حافظ أبرزهم شهرة، ولكن ما يمنع تطبيق هذه المفاهيم هو الإهمال الدائم، أى عدم القدرة أو التساهل فى أمر التنظير وهو أمر ثابت فى عالمنا اليوم: "الخطوة الأولى تقديم النظرية ومن ثم تطبيقها". لقد صوّر علماء النفس الغربيون هذه المفاهيم التى كانت موجودة منذ أفلاطون وأرسطو وبوذا وكونفوشيوس وغيرهم ويسعى الإنسان إليها دائماً فى حلة جديدة تبدو أكثر جمالاً تحلو فى عين الغربيين. ألم يطرح أعلام الفكر والثقافة فى بلادنا مثل هذه المفاهيم بلغة أكثر جمالاً وبأسلوب أكثر روعة لقرون قبل سليجمان ومعاصريه؟ ألم يقدّم الغزالى والخيام وحافظ وسعدى وفردوسى والرومى وغيرهم من المثقفين فى هذه المنطقة وصفةً عن صحة وسعادة مجتمعنا، ألم يسلّموها لنا؟ ولكن أسفاً "يطلب ما يملكه من الغريب".

يمكن للأهداف والبرامج الخاضعة للسيطرة الطوعية أن تدفع الحياة البشرية بشكل مفاجئ إلى أعلى نقطة من المشاعر الإيجابية ضمن نطاق محدد مسبقاً. إن التسامح،

والتقدير، والولاء والإنسانية، والقناعة، والسعادة، والهروب من الاستبداد والحتمية من أجل زيادة المشـاعر والانفعالات الإيجابية في الماضـي، والتعلم، والأمل والتفاؤل من خلال إزالة المعتقدات الزائفة لزيادة المشـاعر الإيجابية في المستقبل ومواجهة التطبيع والتعويـد، والملـذات العابرة وغير المسـتدامة، والاهتمام بزيادة الملـذات والمتعة في الحاضر؛ هي أمور يمكن أن تسـرع في نمو هذا التقدّم وترسيخها في المجتمع الإنساني. لذا فإن السؤال الذي طرحه أرسطو وأفلاطون قبل ٢٥٠٠ عام ، "ما هي جودة الحياة؟" هو سؤال طرح في جميع الفترات من التاريخ، والغرض من طرح موضوعات كالقدرات واكتشاف المواهب والتمييز بين المتعة والرضا، والتأكيد على الانسياب، هو طرح سؤال أرسـطو من جديد برؤية عصرية لإعطاء إجابة تناسـب احتياجات اليوم وتستند إلى المعرفة والقدرات الحديثة. في هذه المقالة نحن سمعنا الإجابة من شـاعرٍ لا يزال صوته يسمع من خلف أسوار الزمن بعد سبعمائة عام، فعليك أن تسعى في حصول الكمال لأنك «ربمـا لا تكن موجوداً في الغد» و«بقية الحياة لا تقدّر بثمن.» (الخيام، ١٣٦٧ش: ٣٨)

چو گل گر خُرده‌ای داری خدا را صرف عشرت کن

کـه قارون را غلط‌ها داد سـودای زراندوزی

(٤٤٥/٢)

- لله، إن تكـن تملك القليل من المال كالورد، فأنفقه في طريق السـرور، فقارون ارتكب أخطاء فادحة في ادّخار الذهب.

إن امتـلاک هذا النوع من المهارة في قراءة النصوص الأدبية يمكن أن يعيد قراءتها من جديـد، ويعكس الجوانب الخفية الأخرى لهذه النصـوص الأدبية والأعمال الفنية ويظهرها إلى القراء والباحثين بشكل أو بآخر.

## الملاحظات

١. سـت فضائل ينبثق عنها ٢٤ قـوى أو قدرات إيجابية قدّمها مارتن سـليجمان وزملاؤه في علم النفس الإيجابي على شكل رسم بياني. (انظر: Allan Carr, pp. ٥٤–٥٥)

## المصادر والمراجع


باربارا فردريكسون. (١٣٩٥ش). مثبت‌گرايی (الإيجابية). ترجمة: نسرين پارسا و هاماياك‌آواديس‌يانس. طهران: رشد.

جلال‌الدين محمد رومی. (١٣٧٣ش). مثنوی معنوی. تحقيق: توفيق سبحانی. طهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

حسين ابن احمد عثمانی، ابوعلی. (١٣٧٤ش). ترجمه الرسالة القشيرية. تصحيح: بديع الزمان فروزانفر. ط ٤. طهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

حافظ، شمس‌الدين محمد. (١٣٦٢ش). ديوان حافظ. تصحيح: پرويز ناتل خانلری. طهران. انتشارات خوارزمی.

خرمشاهی، بهاءالدين. (١٣٨٢ش). حافظ حافظه ماست. طهران: قطره.

ـــــــــ. (١٣٨٤ش). ذهن و زبان حافظ (حافظ لغته وأفكاره). طهران: ناهيد.

الخيام، عمربن ابراهيم. (١٣٧١ش). رباعيات الخيام. تصحيح محمدعلی فروغی. قاسم غنی. اهتمام عبدالكريم جربزه‌دار. طهران: أساطير.

دادبه، اصغر. (١٣٩٠ش). حافظ؛ زندگی وانديشه (حافظ: حياته وفكره). تحت إشراف كاظم بجنوردی. طهران: مركز دائرة المعارف الإسلامية الكبری.

سجادی، سيدجعفر. (١٣٧٣ش). فرهنگ اصطلاحات وتعبيرات عرفان. (معجم المصطلحات والتعابير الصوفية). طهران: طهوری.

زرين‌كوب، عبدالحسين. (١٣٦٢ش). يادداشت‌ها وانديشه‌ها (از مقالات، نقدها واشارات) (ملاحظات وأفكار من المقالات والتعليقات والإشارات). طهران: جاويدان.

سعدی، مصلح ابن عبدالله. (١٣٦٩ش). كليات سعدی. باهتمام محمدعلی فروغی. طهران: اميركبير.

سليگمن، مارتين. (١٣٨٨ش). روان‌شناسی مثبت‌نگر در خدمت خوشنودی پايدار (علم النفس الإيجابي في خدمة المتعة المستدامة). ترجمة مصطفی تبريزی وآخرون. طهران: دانژه.

صديقيان، مهين‌دخت. (١٣٦٦ش). فرهنگ واژه‌نمای حافظ. طهران: اميركبير.

غزالی، ابوحامد محمد. (١٣٨٠ش). كيميای سعادت. باهتمام حسين خديو جم. ج ٢. طهران: علمی فرهنگی.

ناتل خانلری، پرويز. (١٣٦٥ش). تاريخ زبان فارسی. المجلد الأول. ط ٢. طهران: طرح نو.

نيازكرمانی، سعيد. (١٣٦٤ش). حافظ‌شناسی. جلد١. (فال به وسيله ديوان حافظ) طهران: پاژنگ.

نجم‌الدين الرازی، (ش١٣٧٠ش). مرصاد العباد. باهتمام محمد امين رياحی. ط ٤. طهران: علمی فرهنگی.

الهُجويری، علی‌بن‌عثمان الجلابی. (١٣٧٥ش). كشف المحجوب، تصحيح و. ژكوفسكی. باهتمام قاسم

انصاری. طهران: طهوری.

ـــــــ (١٣٨٤ش). کشف المحجوب تحقیق محمود عابدی. طهران: سروش.

یاراحمدبن‌حسین، رشیدی‌تبریزی. (١٣٦٧ش). طربخانه (رباعیات الخیام) تصحیح: جلال‌الدین‌همایی. طهران: نشر هما.

یونگ،کارل‌گوستاو. (١٣٧٧ش). انسان و سمبول‌هایش (الإنسان ورموزه) ترجمة: محمود سلطانیه. طهران: جامی.

Carr Alan, ***Positive Psychology***. (2004). the science of happiness and human strengths. Brunner-Routledge. New York.

Hefferon Kate and Ilona Boniwell. (2011) ***Positive Psychology***. Theory. Research and Applications. McGraw-Hill Open university press.

Linley.p. Alex. (2009) ***Encyclopedia of positive psychology***. edited by Shane J. Lopez. Blackwell Publishing.

Ryff, Carol D. (1989) Happiness ***is everything***, or is it? Explorations of the meaning of psychological well-being. *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol 57. No 6. 1069- 1081.

Seligman, M. and Csikszentmihalyi, M. (2000) ***Positive psychology*** – an introduction. American Psychologist.

Wickens, G.M. (1986) ***Hafiz. In Encyclopedia of Islamic Persian Literature***, Edited by: P. Bearman and others, Vol. 3 Leiden E. J. brill.

https://motamem.org/

إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة العاشرة – العدد الثامن والثلاثون – صيف ١٣٩٩ش/ حزيران ٢٠٢٠م

صص ٩٤ ـ ٦٥

# سمات العاشق والمعشوق لدى فريدالدين العطار النيسابوري ومولانا جلال الدين الرومي؛ دراسة موازنة

فائزة پايريز زنجاني*

مهدي ماحوزي (الكاتب المسؤول)**

ماندانا هاشمي***

## الملخص

إن الحب هو أحد المفاهيم والمدلولات الرئيسة في الأدب الفارسي. يفضّل فريد الدين العطار النيسابوري ومولانا جلال الدين الرومي، باعتبارهما من أقطاب العشق الصوفي في الأدب الفارسي، ضرامَ الحب واتّقاده على العناء الناتج عن الزهد والتقشّف. يهدف هذا المقال إلى دراسة موازنة بين سمات العاشق والمعشوق في غزليات الشاعرين وتحليلها وذلك وفقا لدراسة إحصائية لمائة قصيدة غزلية للشاعرين لتبيين الأبيات التي رأينا فيها وجوه الاشتراك والافتراق بين الشاعرين. والمنهج الذي اتبعه الباحثون هو الوصف والتحليل. وتشير نتائج البحث إلى أنه بالرّغم من الاختلاف بين نظرة مولانا والعطار إلى الحب إلا أن مولانا قد تأثّر بالعطّار تأثّرا بالغا ولكنه إلى جانب ذلك يتمتّع شعره بإبداعات وفيرة بخرقه للمعايير. فالعطار في أوصافه للحب بدل أن يتطرّق إلى السمات الصوفية والمعنوية للعاشق ولا سيما المعشوق فإنه يركّز على الأوصاف الجسدية والظاهرية حيث يواجه القارئ تكرارا أكثر للأوصاف الجسدية. غير أن مولانا جلال الدين في غزلياته يعرض السمات الصوفية للمعشوق على وجه التحديد بحيث نجد أن أبيات الشاعر تصطبغ بصبغة التصوّف ويشعر القارئ أن هذه الأوصاف هي رموز ودلالات لوصف ظواهر المعشوق.

**الكلمات الدليلية:** فريد الدين العطار النيسابوري، مولانا جلال الدين الرومي، الغزليات، الحب، العاشق، المعشوق.

*. طالبة مرحلة الدكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، جامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران f.payriz@raiau.ac.ir

**. أستاذ مشارك في اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، جامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران mahoozi@riau.ac.ir

***. أستاذة مساعدة في اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، جامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران hesfahani@riau.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٩/٢/٢٤ش تاريخ القبول: ١٣٩٩/٦/٢٠ش

## المقدمة

يتمتّع القالب الغزلي بين الآثار الفارسية المنظومة بإقبال وفير لدى الشعراء الإيرانيين حيث إنه تعبير عن الحالات الباطنية والأفكار المعنوية لديهم. و"الحب" هو الركيزة الرئيسة للغزل. ومن هذا المنطلق فإن هناك صلة وثيقة بين الغزل والحب. وبما أن غزليات شمس التبريزي تعتبر مرآة صافية لصورة العاشق والمعشوق وبما أن العطار أيضا قبل مولانا بقرن ونيف يمثّل قطبا للغزليات الصوفية معتبرا الحب أساسا للكينونة والحياة ومحفزا للحركات في عالم الوجود فإنه لا داعي للشك أن دراسة سمات العاشق والمعشوق في أشعار الشاعرين تمثّل مكوّنات الحب في العشق الصوفي لدى بقية الشعراء المتصوّفين في مجال العشق الصوفي. وإننا في هذه العجالة نعالج سمات العاشق والمعشوق في الغزليات لدى كلّ من العطار ومولانا لتبيين وجوه الاشتراك والافتراق فيها كما أننا نحاول تبويب صورة العاشق والمعشوق وتحليلها وفقا لنظرة هذين الشاعرين المتصوّفين.

## خلفية البحث

عالج بعض الكتّاب من أمثال محمدرضا شفيعي كدكني (١٣٧٩ش) في كتاب "أدوار الشعر الفارسي" و سيروس شميسا (١٣٨٦ش) في كتاب "سير الغزل في الشعر الفارسي" وداريوش صبور (١٣٧٠ش) في كتاب "آفاق الغزل الفارسي" صورة المعشوق ومكانته في الغزل الفارسي بإيجاز. كما يمكن الإشارة إلى مقال عنوانه "دراسة مقارنة للحب في غزليات مولانا، وسعدي وحافظ" (١٣٩٥ش) لراضية بهرامي وعبدالله نصرتي ومقال عنوانه "دراسة كيفية الحب من منظور الشاعرين القديسين مولانا وحافظ" لإبراهيم محمدي ومقال آخر بعنوان "دراسة أوصاف العاشق والمعشوق في مصيبت نامة للعطار" (١٣٩١ش) لإسفنديار سبيكه. وتشير الدراسات أن غزليات العطار ومولانا لم يتم موازنتهما من منظر سمات العاشق والمعشوق حتى الآن.

## أسئلة البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة التالية: كيف تم ترسيم سمات العاشق

والمعشــوق فی أشــعار كل من الشــاعرين العطــار ومولانا؟ وما هــو أوجه الافتراق والاشتراک بين هذه السمات لدى الشاعرين؟

## فرضيات البحث

وبالنظر إلى الأســئلة المطروحة، يبدو أن العاشــق والمعشــوق فی غزليات العطار ومولانا يتميزان بسمات معينة تعبّر عن أسلوبهما الشخصی كما أنه نجد وجوه الافتراق بين كيفية الأوصاف وموضوع الصور الصوفية والجسدية بين الشاعرين.

## منهج البحث

إن المنهج المتّبع فی هذه الدراســة وصفی وتحليلی حيث يعتمد البحث على المصادر المكتبيــة للقيام بتحليــل مائة غزلية لم يتم تحليلها حتــى الآن وأخيرا عولجت الأبيات المرتبطة بســمات العاشق والمعشــوق من تلک الغزليات ليتم استخراجها على أساس الجداول وليقدَّم الإحصاء النهائی الذی حصل الباحثون عليه. إن النتائج الإحصائية تم تقديها على شكل الرسم البيانی فی آخر المقال.

## البحث والدراسة

إن الحب فی اللغة يعنی «حب الإنسان الشئ فوق الحدود والصداقة المفرطة والمحبة الكاملة.» (معين، ١٣٨٢ش: ٧٦١) ولقد جاء فی تعريف الحب من منظور المتصوفة أنه: «نار تضطرم فی قلب العاشق لله ويحرق كلما سوى الحق.» (نوربخش، ١٣٩٢ش: ١٩٥) وللحب فی الأدب الفارســی المنظوم ظاهرتان رئيستان: «الأولى، الحب البشری الذی يبلغ الذروة فی المثنويات الغزلية لنظامی الكنجوی والظاهرة الثانية، العشــق الإلهی أو الصوفی الذی ظهر فی نتاجات ســنائی والعطار ليبلــغ قمته فی غزليات مولانا جلال الدين الرومی.» (خرمشاهی، ١٣٨٠ش: ١١٦٧) الحلول والاتحاد «هو حلول الشئ فی شــئ آخر والاتحاد بينهما إذ ينســب البعض هذا الكلام حول اتصال الإنسان بالله إلى الصوفية لكنهم نفوا هذه النسبة وهذه العقيدة.» (زرين كوب، ١٣٦٨ش: ١٩٣)

## صورة العاشق والمعشوق في غزليات العطار

إن الحب كان ولايزال منسابا في النص العطاري إلا أن وهج الأفكار الغزلية حول الحب في غزلياته اتخذ مدلولات أخرى. «يزخر غزليات العطار بحرقة أخرى ويتجلى منها سكر الشاعر وثمله.» زرين كوب، ١٣٦٨ش: ١٤٤)

فمن منظور العطار النيسابوري، يعتبر الحب ظاهرة غير قابلة للوصف إذ لا يسع للمفردات والعبارات التعبير عنها؛ بل يمكن وصف هذه الظاهرة بإشارات فقط:

سخن عشق، جز اشارت نيست　　　عشق در بند استعارت نيست
در عبارت همی نگنجد عشق　　　عشق از عالم عبارت نيست

(العطّار، ١٣٦٨ش: ٨٢)

- إن حديث الحب ليس إلا الإشارة ولا يمكن البوح عنه بالاستعارات.
- لا يسع العبارات موضوع الحب لأنه ليس من عوالم العبارات.

إنه يعتقد أن الحب موهبة ربانية ليس من نصيب كل شخص بل الأرواح العارفة والقلوب المتألمة قابلة ومؤهلة لتلقيه:

عشق جز بخشش الهی نيست　　　اين به سلطانی و گدايی نيست
عشق وقف است بر دل پر درد　　　وقف در شرع ما بهايی نيست

(نفسه: ٩٥)

- ليس الحب إلا عطاءا إلهيا ولا يعرف الحب السلطان والفقير.
- فالحب وقف للقلب المتألم والموقوفات في الشرع لا يعطى بثمن.

## سمات العاشق في غزليات العطار

تتميز مفردة العاشق في غزليات العطار بتكرار أقل بالنسبة لمفردة المعشوق، وخصائص العاشق وصورته تتوارد إلى الأذهان من خلال مضمون الأبيات بدل أن يدخل الشاعر مفردة العاشق إلى الأبيات بشكل مباشر. ولعل السبب يعزو إلى أن العاشق في الواقع هو العطار نفسه في معظم الحالات:

- لا يطبيق العاشق الصبر والجلد

إن العاشــق في غزليات العطــار بالرغم من حنينه وتعلقه بالمعشــوق ووصاله فإنه يراوده الضجر بسبب فراقه عنه. فهو لا يطيق الجلد كما أن الجزع والتسرّع سيطرا عليه. «فالعاشق في هذا الدّرب يتجرّع كأس مرارات الحب والآلام محبّب لديه. إنه لا يغفل عن المعشوق ولو للحظة.» (زرقاني، ١٣٧٨ش: ١٧٣)

دل ندارم صبر بـــیدل چون کنم      صبر و دل در عشق حاصل چون کنم

- لا قلب لـــي فكيف لي الاصطبار بدونه وهل يجمع النقيضين: الاصطبار والقلب في حضرة الحب.

(نفسه: ٤٦٧)

روزکی چندی چو مردان صبر کن در رنج غم      تا که بعد از رنج گنج شایگانی باشدت

- تجلّــد في عناء الحب كالرجال أيــام قليلات لتتمتع من الكنوز الوفيرة بعد هذا العناء.

(نفسه: ١٢)

تا که این یک قطره صد دریا شود      صبر صــد عــالم همــی می‌بایدت

- ولكــي تتحول هذه القطرة إلى مئات الأبحــار فعليک أن تدّخر لديک اصطبار مئات العوالم.

(نفسه: ١٤)

إن العاشق يلزم الحوانيت كالدراويش القلندرية

يعتــبر المتصوفــة القلندرية أصحاب اللوم والندم وهم برئيــون عن الرياء وهذا هو ســبب ظواهرهم البسيطة وطينتهم النقية. «إن دراويش القلندررية يمثلون اللامبالاة في ظاهر الأمر وهم في شــغل عن الأمور الدنيوية بشــربهم الخمور لكن الحقيقة هي أنهم اختاروا هذا الســلوک لردة فعلهم تجاه المرائــين المعاصرين لهم.» (فتوحی، ١٣٨٥ش: ٨٢) وفي غزليات العطار نعثر على أفكار هؤلاء الدراويش بكثرة. فذوبان العاشق في نظره إلى جمال المعشــوق يبلغ مبلغا ساميا بحيث إنه ثمل من خمور الألست وهكذا يبدو

الكفر والإيمان، والمسجد وبيت الخمار، والكعبة ودير الرهبان، والزنار والتسبيح لديه على وجه سواء:

چون نیست هیچ مردی در عشق یار ما را　　سجاده زاهدان را درد و قمار ما را

- بما أنه لم نعثر على من يتمتّع بصفات الرجولة في مجال الحب فإن سجادة الزهاد يمثّل الألم والقمار لنا.

(عطار، ۱۳٦۸: ۱)

از عشق تو من به دیر بنشستم　　زنّار مغانه بر میان بستم

- لزمت دير الرهبان في سبيل حبک وارتديت زنّار شيوخ الزرادشت.

(نفسه: ۳۸۹)

هر زمان عشق تو در کارم کشد　　وز در مسجد به خمّارم کشد

- كل آن يراودني حبک آخذا إياي من بوّابة المساجد إلى بيوت الخمار.

(نفسه: ۲۱۵)

مگو ز خرقه وتسبيح از آنکه این دل مست　　میان ببسته به زنار در مناجات است

- لا تحدّثني عن الخرقة والتسبيح حيث إن هذا القلب الثمل يناجي ربه وهو ارتدى الزنار من الوسط.

(نفسه: ۳۳)

## - العاشق جبري المسلک

لم يخض العاشق في غزليات العطار بحر الحب طواعية. ويعتقد العطار بوصفه أحد أقطاب الغزل الصوفي أن العاشق لا يدخل الحب باختياره وإرادته وهذه هي توجهات المعشوق التي تسير به في هذه المسالک:

عشق تو از اختیار بیرون است　　وصل تو از انتظار بیرون است

- إن حبک خارج عن الاختيار ووصالک ليس في الحسبان.

(العطار، ۱۳٦۸ش: ٦۸)

در عشق ز اختیار بگذر　　عاشق بودن نه اختیاریست

- دع الاختيار فی مسالک الحب إذ إنه لیس طواعیة.

(نفسه: ٨٠)

مست بودم که عشق کیسه شکاف        نیمه شب نقد اختیارم برد

- کنت ثملا إذ اخترق الحب الحدود ونزل علی قلبی لیسلب طواعیتی.

(نفسه: ١٤٧)

وإلیک نماذج أخری. (نفسه: ٤٠٦، ٦٣٣، ١٢٠)

## العاشق یرحّب بسوء السمعة والفضائح

إن الفضائح وسوء السمعة مسار مشترک لقاطبة أفانین الحب. لا یلتزم المحب الحقیقی فی مسالک الحب المضطرمة بشهرته وصیته. فإنه یترک نفسه فداء للمعشوق ومما لا شک فیه أنه یعتبر صیته شیئا تافها فی هذا المسلک. والعطار یعتقد أیضا أن الحب فی مراحله الأولی یوجّه سهامه نحو صیت العشاق لیتمیز غثّ العشاق من سمینهم ولیؤمن العشاق بتبعات الفضائح وسوء السمعة فی مسالک الحب:

در عالم عشق کار عطّار        از شیوه فخر و عار بیرونست

- إن العطّار ینبذ طرائق الفخر والعار فی عوالم الحب.

(نفسه: ٦٨)

در عشق قرار بی قراریست        بدنامی عشق نامداریست

- إن الطمأنینة فی الحب هو الاضطراب وسوء السمعة فی مسلک الحب هو السمعة.

(نفسه: ٨٠)

در ره عشاق نام و ننگ نیست        عاشقان را آشتی و جنگ نیست

- لم یفترش طریق العشاق بقضایا ترتبط بالسمعة وسوء السمعة ولیس هناک من مصالحة ولا حرب بین العشّاق.

(نفسه: ٨٩)

هر دم ز جهان عشق سنگی        بر شیشه نام و ننگم آید

- كلّ آن تتجه نحو زجاج الاسم والسمعة أحجار من عوالم الحب.

(نفسه: ۲۸۳)

من آن روزی که نام عشق بردم ز بند ننگ و نام خویش رسـتم

- لقد نبذت الصيت والشهرة جانبا يوم أصبحت عاشقا.

(نفسه: ۳۹۳)

ويمكننا الإشارة إلى سمات معينة أخرى للعاشق في غزليات العطار. فالقضايا التالية هي خصائص العاشق وأوصافه الظاهرية:

**يتميز العاشق ببكائه الحار وعيونه الدّامية:**

خنـده شـيرين او گريـه من تلـخ كرد گريه خونين من زان لب خندان خوشست

- إن ضحكاتـه الحلوة أدّت إلى مـرارة بكائي وعيوني الدّامية تحلو لي من تلك الشّفاه الضاحكة.

(نفسه: ٥٥)

- العاشق مطيع:

زلف پريشانش را حلقه بگوشم ازآنک بر رخ چون ماه او زلف پريشان خوشست

- أطيع تجاعيد شعره حيث إن تلك التجاعيد تحلو على وجهه الشبيه بالقمر.

(نفسه: ٥٥)

- العاشق هزيل نحيف القامة:

زان تنم شد چو ميانت باريک كز دهان تو دلم تنگ تر اسـت

- أصبح جسدي هزيلا كخصرك الدقيق حيث إن قلبي أكثر ضيقا من شفتيك.

(نفسه: ٤٦)

نماذج أخرى: لا يطلب العاشق الدواء (نفسه: ۸۱) رجلاه متوحّلتان في الطين (نفسه: ٥٧) يبدي العبودية (نفسه: ۳۱) يشرب الخمر الخالص (نفسه: ٢٤) يطلب القبل (نفسه: ۱۷) يشرب الخمور الصّافية (نفسه: ۹) بكّاء (نفسه: ٤٥) لونه مصفرّ أبدا. (نفسه: ۲۳۲)

## سمات المعشوق فى غزليات العطار

إن ما يخلق الحب لدى العاشق ويفضى به إلى الجنون والوله هو حضور "المعشوق". فالمعشـوق أحيانـا لم يكن يتمتّع بمكانـة مرموقة بل كانت أمة للشـاعر كما أنه أحيانا يتحوّل المعشـوق إلى شخصية اجتماعية يمكنه من أن يحظى بمكانة لدى العاشق وأخيرا فى أطوار ازدهار الغزل يصعد نحو مكانة سـامية لا يسهل الوصول إليه. «فيصعب لقاء المعشوق تبعا للظروف الاجتماعية (كالملاک) ومن هذا المنطلق إن هناک إشارات وفيرة إلى فراقه وهجره ويعتبر ذريعة للشـاعر ليتطرق إلى مقاصده وليشكو مظالم المعشوق.» (شميسا، ١٣٧٧ش: ٢٦٢)

### - المعشوق مرشد و دليل

إن المرشد فى مصطلحات الصوفية يعنى القائد والدليل ولا يمكن للسالک أن يهتدى إلـى الحق تعالى بدونه. فمن منظـور العطار لا يكفى للمرشـد الحقيقى أداء الوظائف الدينية وشؤون التصوّف فعليه أن يتدنّس مجددا لينبذ ثائرا ما كان يمارسه من واجبات دينية:

دوش درون صومعـه ديـر مغانـه يافتم　　　راه نمـاى ديـر را پـير يگانـه يافتـم

- اهتديـت البارحة إلـى صومعة الزناديـق ووجدت الشـيخ الأوحد رمزا من رموزها.

از طلبى كه داشتم چون بنشستم اندكى　　　از كف پـير ميكـده، دُرد مغانـه يافتم

- بعـد اصطبار قليل حصلت علـى ديونى وهى الخمور الخالصة من كفّ شـيخ الحانوت.

(العطار، ١٣٦٨ش: ٤٠٠)

يذكر العطار هذا المعشـوق المثالى بأشـكال مختلة؛ فإنه أحيانا يمثل تلک الشخصية بنفسها كما إنه يتطرق أحيانا أخرى إلى الشيخ المرشد وعوالمه:

بار دگر شور آوريد اين پير درد آشام ما　　　صدجام برهم نوش كرد از خون دل پر جام ما

چون راست كاندر كار شد وز كعبه در خمّار شد　　　دركفر خود ديندار شد بيزار شد اسلام ما

- لقد أبدع الشيخ الشارب للخمور الأصيلة مرة أخرى فی خلقه للأجواء الغرامية الصاخبة حيث إنه شرب مئات الكؤوس من قلوبنا الزاخرة بأوانی الخمر.
- وبعد صدقه فی فعاله هذه دخل الحانوت مباشـــرة من الكعبة ليصبح مؤمنا فی طقوس الكفر ما أدی إلی براءة الإسلام.

(نفسه: ٥)

ولقـــد أدّی ظهور الغزليات المصطبغة بصبغة القلندريـــة إلی خلق أجواء كهذه لدی العطار بحيث يجب علی الشـــيخ وفقا لمبادئه أن يجعل من شيخ صنعان مثالا يحتذی إليه ليترک جانبا المظاهر ليكون محببا لدی العاشق أكثر من ذی قبل بهذه الطريقة. ففی هذه الغزلية السردية يظهر هذا الانجذاب واضحا جليا:

نگاری مست و لا يعقل چو ماهی　　درآمـــد از در مســـجد پگاهـــی
سيه زلف و سيه چشم و سيه دل　　ســـيه‌گر بوده پوشـــيده ســـياهی
درآمـــد پيـــش پـــير ما بـــه زانو　　بدوگفت ای اســـير آب و چاهی

- انساب المعشوق ثملا فی الصباح الباكر من المسجد.
- فهو فی ظلماته الثلاث (ظلمة الشعر والعين والقلب) كان مرتديا ثوبا أسود.
- وسجد لدی حضرة شيخنا قائلا له يا سجين الدنيا ومقاصده.

(نفسه: ٦٨٤)

ثم يلج هذا المعشوق فی قلب العطار وأفكاره ويترسّخ فيهما بحيث يشتمّ القارئ فی كثير من أبياته رائحة القلندرية ومعارضته للدين:

پير مـــا بار دگر روی بـــه خمّار نهاد　　خط به دين بر زد و سر بر خط كفّار نهاد
خرقه آتش‌زد وبرحلقه دين برسرجمع　　خرقة ســـوخته در حلقة زنّـــار نهاد

- اتجه شيخنا مرة أخری نحو الحانوت ليشطب الدين ومباديء بإقباله علی تقاليد الكفّار.
- وقد حرق ثياب الزهد ليقبل فی حضرة الزهاد إلی ارتداء الزنار.

(نفسه: ١٢٠)

وهناک نماذج أخری فی الصفحات التالية. (نفسه: ٢٢١، ١٩٣، ١٣٣، ٥٢)

- **المعشوق سماوى متّسم بصفات العشق الصّوفى**

والواقع أن معشـــوق العطار فى طريقه الصوفية هو المعبود الأزلى والأبدى وهكذا يتجلّى فى غزلياته ليكون له دور بارز فيها. فالمعشـــوق الســـماوى يتمتع بمكانة مرموقة فى الغزل إذ لا يقاس بمعاشيق أخرى:

ای دو عالم پرتوی از روی تو　　جنّت‌الفردوس خاک کوی تو
صد جهان بر عاشق سرگشته　　راهیچ وجهی نیست الّا روی تو

- يا من أصبح الكونان تجليا لوجهک وكانت جنة الفردوس تراب أرض تحلّ بها.
- لا يعتنى العاشق الواله بمئات العوالم المادية إذ لا يريد إلا وجهک.

(نفسه: ٥٦٨)

إن خصيصة الصوفية والســـماوية للمعشـــوق بالرغم من خلقها طقوســـا جمالية لهذا الحب ويجعل المعشـــوق متميزا عن الآخرين بواسطة خصائص كهذه إلا أنها تؤدّى إلى استحالة الوصال:

محلّم نيست كه خورشيد جمالت بينم　　بو كه بارى اثر عكس خيالت بينم

- لا يتيسّر لى أن أرى شمس جمالک فليكن لى النظر إلى تجلياتک فى الخيال.

(نفسه: ٤٧٥)

فأوصاف هذا المعشـــوق مختلـــف تماما عن الآخرين لأنهم عاجـــزون أمامه وتنحط مكانتهم بدرجات نحوه:

ای سراسیمه مه از رخسار تو　　سرو سر در پیش از رفتار تو
ذرّه‌ای انجم ز خورشید رخت　　نقطه‌ای‌ست افلاک از پرگار تو

- يا من اضطرب القمر المنير من وجهک ويا من خشعت شجرة البان لفعالک.
- فوجهک شمس تدور حوله النجوم والأفلاک بمثابة نقطة من فرجار وجهک.

(نفسه: ٥٥١)

**وعلى هذا المنوال هناك نفس المفهوم فى بيت آخر:**

ای آفتــاب از ورق رویــت آیتــی　　در جنــب لعــل تــو کوثــر حکایتی
هرگز ندید هیچکس از مصحف جمال　　سرســبزتر ز خطّ ســیاه تـــو آیتی

- يا من أصبحت الشمس آية من صفحة وجهک والكوثر أسطورة إزاء خمور شفتيک.
- فلم يعثر أحد فی مصاحف الجمال من كان أكثر رونقا وبهاء من محياک الوسيم.

(نفسه: ٦٢٠)

وهكذا يتسم كلام العطار فی وصف المعشوق السماوی بالجمال الفنی الصاخب بحيث يقبل الشاعر فی منظوماته أيضا على خلق الجال الفنی مثلما قام به فی غزلياته. حتی إن أسلوب الشاعر فی وصف المعشوق تختلف أوصافه الصوفية عن أوصافه الغزلية بحيث نجد أشعاره الصوفية فی هذا المجال أكثر احتفاء بالجوانب الفنية وأشد دهشة أما أوصافه الغزلية للمعشوق فإنها أكثر سذاجة.

وفی ديوان العطار نعثر على معشوق بخصائصه الأرضية أكثر من عثورنا على المعشوق الصوفی؛ ولهذا المعشوق الأرضی خصائصه الخاصة حيث يصف العطار مظاهره الجسدية:

- المعشوق أرضي وفي متناول اليد

چون ترک سیم برم صبحدم زخواب درآمد مرا ز خواب برانگیخت و با شراب درآمد
به صد شتاب برون رفت عقل جامه به دندان چو دید دیده که آن بت به صد شتاب درآمد

- بعد أن استيقظ حبيبی بجسده الفضی أيقظنی من النوم ليقبل علی بالكأس.
- فخرج العقل عاريا سافرا لما تجلّى ذاک الصنم للعين.

(نفسه: ٢٢٥)

- الوجه:

برقع از ماه برانداز امشب ابرش حسن برون تاز امشب

- أزح البرقع عن وجهک الشبيه بالبدر المنير باختفاء الغيوم عن وجهک هذه الليلة.

(نفسه: ١٠)

خار در پای گل شکست هزار ز آرزوی رخ چون گلنارت

- إن طريق الوصول إلى وجهک الشبيه بالبدر محفوف بالأشواک.

(نفسه: ١٦)

ونماذج أخرى في الصفحات التالية. (نفسه: ١٧، ٢٠، ٣٢، ١٦، ٥٠، ٥٣)

- **اللعل:**

لعل از جان شسته دست به خون      شده مبهوت جزع خون خوارت

- ترک اللعل حياته واغتسل أيديه بالدّماء ليبقى في دهشة من جزعک المصّاص للدّماء.

(نفسه: ١٦)

اينت گم گشته دهاني كه تو راست      وينت نابوده مياني كه تو راست

- هذه هي شفاهک الضّائعة وهذا هو خصرک النّحيل.

(نفسه: ٢٢)

وإليكم نماذج أخرى في الصفحات التالية. (نفسه: ١٧، ٢٠، ٣٢، ٢٢، ٤٥، ٥٠، ٥١)

- **الشَّعر:**

سر هر موی زلفش از درازی      جهان سرنگون را دستگيرست

- كل خصلة من شَعْرَةِ المعشوق تنجّي العالم الضّائع من الخراب.

(نفسه: ٥٠)

خيمه عنبرينت اي مهوش      در همه حلقه‌ها طناب انداخت

- إن شَعرک الشبيه بالخيمة التي تشمّ منها روائح العنبر، ربط حبال المودة في حلقات الوصل كافة.

(نفسه: ١٧)

وإن هناک نماذج أخرى في الصفحات التالية. (نفسه: ٩، ٤٥، ٣١، ٣٢)

- **الخصر الدقيق:**

چون كسى را بر ميانت دست نيست      دست با تو در كمر نيكوتر است

- لا يمكن لأحد أن يرى خصرک لشدّة دقّته لكن الأحلى أن يصل الإنسان إليه.

(نفسه: ٤٥)

- المعشوق مذكّر أحيانا

وهناك معشـــوق أرضى آخـــر يتم طرحه أحيانا فى شـــعر العطـــار ونتاجاته وهو المعشوق المذكّر الذى يتّصف بصفات المعشوق المذكر فى القرون السالفة إلا أننا نشاهد لينا فى حديث الشاعر معه كما أن أوصافه تتحد مع أوصاف المعشوق المؤنث.

ای دلم مســـت چشـــمه نوشت     در خطم از خط ســـیه پوشـــت

باد سرسبزی خطت که به لطف     ســـر برون زد ز چشمه نوشت

- يا حبيبا صار قلبى ثملا من ينابيعه إننى أمتثلُ شعيراتٍ نبتتْ على شفتك العليا.
- داعيا لتلك الشعيرات بالاخضرار حيث إنها نبتتْ من ينابيعك.

(نفسه: ١٠٠)

وتعتبر هذه القاعدة ضمن القواعد الأدبية وبما أن العطار يسلك مسلك القدماء فى اتباعه القواعد المتفّق عليها، فإنه يســـتغلّها لصالحه. وأحيانا نجد أن المعشوق فى ديوان العطار يتم ذكره كالغلمان: «لقد أشـــرق الصباح يا غلام» (نفسه: ٤٧٨)، و«خرج الغلام التركى البارحة ثملا مدهوشا» (نفسه: ٣١٨)، و«لأن الحبيب نبتتْ الشعيرات على شفته ويبسم عن ثغر كالفستق» (نفسه: ٦٧)؛ ولقد تم ذكر المعشوق الأرضى فى ديوان العطار بأشـــكال أخرى أيضا: "النصرانى، التركى، الصنم، القمر و..." إلا أن لقب "التركى" فى ديـــوان العطار والآخرين لا يعنى ما نجده فى الأشـــعار الغزلية بل تحوّل إلى مدلولات الحب الصوفى.

وإليكم نماذج أخرى لأوصاف المعشوق الأرضى فى ديوان العطار وتلك الأوصاف كثيرة التكرار ولطالما وردتْ فى ثوب الاستعارات، وهى فى الصفحات التالية: التركى السكران (نفسه: ٣٩٠)، تركى الجيش (نفسه: ٥٠٠)، الطفل النصرانى ذو الشفاه الحلوة (٣٦٠)، الصنم، الطفل النصرانى (٤٣٥)، التركى القلندر (٤٣٥)، الحبيب (٤٩٩)، الحبيب الفـــرد (٦٣٨)، التركى الأبيض اللون كالفضّة (٢٢٦)، الجســـد الفضّى (٢٣٨)، ذو طلعة الشمس (٥٥١)، الصنم المعنوى (٦٥٩)، وردة الوجه (٣٣)، يا صنم (٥٧)، الشفاه الشبيهة

بالسكّرية (٦٤)، البدر المنير (٦٩)، ذو شعيرات على الشفاه (٧٧)، ذو صدغ كالعقرب (٨٤)، ذو حواجب كالقوس (٩٣)، فخر حسناوات الصين (٩٨).

## صورة العاشق والمعشوق في غزليات مولانا جلال الدين الرومي

لقد بلغ مولانا جلال الدين الرومي في الحب مبلغا من السموّ بحيث نجد لغزليات شمس التبريزي في رقعة الأدب الفارسي مكانة ممتازة. يعتقد مولانا أن الحب لا يدخل في حيز البراهين. ونحاول في هذا الجزء من الدراسة تحليل أوصاف العاشق والمعشوق من منظور غزليات شمس التبريزي.

### صورة العاشق

يعتبر مولانا جلال الدين الحبّ ما يدفع العاشق نحو الحياة. فالعاشق خاضع مطلق ومستسلم منقاد لحضرة المعشوق بحيث يخضع لكلّ ما يصدر من أوامر من جهة المعشوق ولو كان نقيضا لميوله الباطنية. ومجمل القول إنه حسب المعتقدات التي يعتنقها مولانا جلال الدين يصعد عالم الوجود بأكمله ـ بما فيه السماوات ودوران الأفلاك وقلوب العشاق ـ نحو السموّ والكمال وكلّ ما في الوجود يجرّب الحب كما يجرّب الضّياع في سبيل الحب.

- **العاشق ثمل**

يؤمن مولانا جلال الدين بأن الحب يشبه خمرا عتيقا تؤدي إلى السّكر الحقيقي. ووجه الشبه بين الحب والثّمل أن في كلتا الحالتين يفقد الإنسان وعيه وينبذ حب الذات والأنانية. فالعاشق بتخلّيه عن صنم "الأنا" يطهّر الجسد من الأثرة في خمور الحب ليسلك الطريق مخمورا ثملا. إن نشوة العاشق أمر باطني مرتبط بعوالم الضمير حسب ما ورد في كتب المصطلحات الصوفية: «فالسّكر يعني نشوة المتصوّفة ونبذ القيود الظاهرية والاهتمام بالخلق.» (سجادي، ١٣٨٣ش: ٤٦٨)

گفت که سرمست نه‌ای     روکه ازاین دست نه‌ای
رفتم و سرمست شدم     وز طرب آکنده شدم

- قال المعشوق لست نشوان فارحل عنا لأنک لست منّا.
- فهجرتهم واجتهدت إلى أن جرّبت السّکر الذی ملأ وجودی بالجذل.

(مولانا، ۱۳۸۸ش: ٤٩٦)

يجب على العاشـق حسـب معتقدات مولانـا أن يفعم وجوده بالسّـكر في حضرة المعشـوق لأن الجذل والحظ الموفورين للعاشـق لا يحصلان إلا عندما يغيب عن وعيه جراء السكر. فالسّكر الناتج عن حضور المعشوق يشغل العاشق عن وجوده.

ندانم از سر مستیست شمس تبریزی　　　که بر لبت زده‌ام بوسه‌ها و یا بر پات

- لاأدرى أهو من فعل السّكر يا شمس التبريزى أننى قمت بتقبيل شفاهک أو رجليک؟!

(نفسه: ٥٦٧)

فالخمـور الإلهيـة واللاهوتية هي التي تؤدّى إلى التخلّي عـن النفس ونبذ الوعى الزائف. «إن جذل العشـاق لم يتم اقتراضه من خمور العنب؛ وها هم بلغوا مبلغا عاليا من الثّمل بعد لقيا المحبوب بحيث تجاوزوا نطاق الهموم والأفراح بل شطط الحب جعلهم يكون من العار عليهم البحث عن الجذل.» (نصر أصفهانی، ۱۳۷٥ش: ۲٦۸)

گر نهی تو لب خود بر لب من مست شوی　　　آزمـون کن کـه نه کمتر ز مـی انگورم

- لو أطبقت شفاهک على شفاهي سـتصاب بالثّمل وأنصحک بأن تجرّبني حيث إن شأني لا يقلّ عن خمور العنب.

(نفسه: ٦۱۳)

إن الشـاعر لا يجد اعتباطا و لا جذلا يبلغ مرتبة سـكر الحب. «لأن الحب سـكر فـي أدوات الوعي ويمنع كمال الوعي، بالرغم من أنه أسـرار لطيفة ماوراء كلّ ذلک.» (الغزالي، ۱۳٥۹ش: ٤۱) وهناک نماذج أخرى لنشوة العاشق في غزليات شمس التبريزي في الصفحات التالية. (مولانا، ۱۳۸۸ش: ٥۲۳، ۷، ٥۲٥، ٤۸، ۱۱٦، ۸٤۱، ۳۳۰، ۱۸۰)

- **العاشق مجنون**

والحب ضرب من الجنون والعاشق مصاب به. كان مولانا جلال الدين يمثّل رمزا من رموز العقل والفلسفة والاحتجاج قبيل لقائه بشمس الدّين التبريزي. كان مدرّسا ومفتيا

لا يصدر فتاواه إلا على أساس الاحتجاج؛ ولكنه بعد التقائه بشمس الدين وخوضه غمار الحب والجنون هجر كل أنواع الاحتجاج مقبلا على طائفة المجانين:

چو جان سلسله‌ها را بدرّد به حرونی　　چه ذوالنون چه مجنون چه لیلی و چه لیلا

- ولما تمزّقت الروح سلاسل الجسد متمردّة جامحة فلا فرق بين ذى النّون المصرى ومجنون ليلى وليلى الأخيلية وليلى العامرية.

(مولانا، ١٣٨٨ش: ٤٩)

لا يحظى العاشق بأوضاع باطنية طبيعية بل فقد اتّزانه النفسى والمعنوى. «أما العاقل فإنه استدلالى ورزين ومتزمّت بعلمه تجاه العالم وأحوال البشر غير أن العاشق حيران واله مجنون.» (چيتيک، ١٣٨٢ش: ٢٦٤)

فالعاشق على حد تعبير مولانا مجنون فى خضم الحب يتصف بأفانين الجنون. «فالجنون فى السكر نهاية إلا أنه فى الدروشة بداية. والجنون هو أن يكون الرجل لا خبر عنده بالرغم من أنه عالم بالأمور.» (سجادى، ١٣٨٣ش: ٢٩٤)

جان به پیشش درسجود از خاک ره بد بیشتر　　عقل دیوانه شده نعره زنان که مرحبا

- كانت الأرواح التى سجدت له أكثر بكثير من ذرّات تراب الطريق والعقل نزل به الجنون وصرخ قائلا: مرحبا.

(مولانا، ١٣٨٨ش: ٦٨)

والطريف فى هذا البيت أن المعشوق لا يريد العاشق إلا مجنونا وكلما زاد جنونا زيد إقبالا ومحبة. يجب للعاشق أن يتمسک بالجنون فى حضرة المعشوق. فالحب منصة تصعد بالإنسان نحو الجنون. ونحيل القارئ إلى نماذج أخرى من صفات جنون العاشق فى الصفحات التالية. (مولانا، ١٣٨٨ش: ٥٢٠، ٧٥٥، ٢٠٢، ٢٤٧، ٦٩٠، ٤٢، ٤٩٦)

- **العاشق مرح بالرّغم من همومه**

يعتبر مولانا جلال الدين من أكثر الشّعراء الصوفية جذلا فى إيران وعلى خريطة العالم. إنه يدعو إلى الانبساط والفرح. ففى منظوره العام ورؤيته الشاملة إلى العالم يمكن استيعاب أن عالم الوجود مكتظ بالحب ما يبعث على خلق النشاط والجذل

والفــرح الذى لا يوصف. «لا نعثر فى ديوان شمس التبريزى على البكاء والعويل على مصير الإنســان وما يلاقيه من مصائب فى حياته؛ ولو كان هناک شــئ من الضجر فإنه بسبب فراق الحبيب.» (دشتى، ١٣٨٤: ١٥٩)

هم‌به‌وفا با تو خوشم هم‌به‌جفا با تو خوشم        بى تو وفا بى تو جفا بى تو مبادم سفرى

- تحلــو لى الحياة فى كلتا الحالتين وفائــک أو جفائک ولا يطيب لى الوفاء ولا الجفاء ولا الرحلة والأسفار بدونک.

(مولانا، ١٣٨٨ش: ٨٩٩)

يصف مولانا أحوال العاشــق أنه جذل مبســوط ســواء كان يلقى وفاء المعشوق أو جفاءه. فروحه تشرب خمر الأفراح جراء الهموم التى تحلّ بها من الحب وتبدى المداراة سواء لدى الجفاء أو الوفاء و لا يطيق شيئا بدون المعشوق.

اگر تو عاشقى غم را رها كن        عروسى بين و ماتم را رها كن

- إذا كنت عاشقا فانبذ الهموم وشاهد الأعراس واترک الأحزان.

(نفسه: ٧٠٩)

شادى‌شود آن‌غم‌كه‌خوريمش‌چوشكرخوش        اى غــم بــر مــا آى كه اكســير غمانيم

- إن الهموم التى نتناولها كالسّــكر فى هناء وسعادة تتحول إلى الأفراح يا أيتها الهموم انزلى بساحتنا حيث إننا إكسير لتحويلک إلى الأفراح.

(مولانا، ١٣٨٨: ٥٤٦)

فالعاشق يسمح للهموم أن تحل بساحته ثم بفعل إكسير الحب يحوّلها إلى جذل بشكر عليه. وإليكم نماذج أخرى لفرح العاشــق فى هموم الحب. (نفســه: ٦٢٣، ١٠٣، ٢٤٢، ٦٢٢، ٦٨٨، ١٥٧، ٢٤٢)

- **لا يهاب العاشق الفضائح وسوء السمعة**

والحب دافع لتخلص العاشــق من السمعة والفضيحة. فالعاشق يفكّر فى قضايا حبه فقط دون أن يعتنى بالأغراض والمقاصد الشــخصية وجلب السمعة. فخمر الحب جعلته ثملا غير مكترث بكل ما يدعو إلى الصيت والشهرة. لقد أدرک مولانا هذه الأحوال بعد

لقائه بشمس التبريزى. وذلک عندما يهرب من کل سمعة وصيت ولا يهابه کلّ ما يقال عنه. وبناء على هذا فإن إحدى مواصفات العاشق الحقيقى هى عدم الاعتناء بالسمعة والفضائح:

هزار حمد و ثنا مر خداى عالم را　　که دنگ عشقم و از ننگ خويشتن فردم

- ألف حمد وثناء لله رب العالمين أننى مشتهر بالحب وفرد فى فضيحتى هذه.

(نفسه: ٦٤١)

ففى رأيه عدم الاكترات بقضايا السمعة والفضيحة موهبة إلهية ليست إلا من نصيب نفوس العشاق:

هر کسى در ذوق عشق دنگ آمد　　نيک فارغ ز نام و ننگ آمد

- من اشتهر فى تذوّق الحب فإنه لا يهتمّ بالصيت ولا بالفضيحة.

(نفسه: ٣٧٠)

«ومما لا شک فيه أن هذه الشخصية بمکانته الاجتماعية باعتباره مفتيا ومدرسا للمدينة، تحمل فى الضمير برکانا من الوله، باحثة عن کمال يخلصها من الاعتناء بالجاه وبالشرف والسمعة وليخلص الشيخ الملازم للمسجد من داء الصيت.» (آخرت دوست، ١٣٧٨ش: ٦٧٧)

نام و ناموس و شرم و انديشه　　پيش جارويشان غبار بود

- إن الإطراء والشرف والحياء والعاقبة بمثابة الغبار لدى مکنسة العشاق.

(مولانا، ١٣٨ش: ٣٧٢)

والعاشق علاوة على هذه الخصائص الباطنية المذکورة التى يتصف بها يتمتّع بسمات فى ظاهره أيضا تنم عن الحب العميق فى وجوده؛ وها هى نماذج لتلک السمات: راقص (نفسه: ٧)، لايقبل النصيحة (نفسه: ٨)، غير مکترث. (نفسه: ٤٧)

## صورة المعشوق فى غزليات شمس التبريزى

إن مولانا جلال الدين فى غزلياته التى تسمى بغزليات شمس التبريزى يظهر فى ثوب عاشق يرى معشوقه الأفضل فى مختلف المجالات بل لمعشوقه الفريد والنادر

الفضل على كل الخلق. فالمعشـــوق لا يحلّ العُقَدَ فحسب بل يولّد روح العاشق ويربّيها. إنه يبعث على الولادة والحياة الجديدة كونه خيميائى بارع.

## تألّه المعشوق وصفاته السماوية

إن الألوهية هى كون الشئ ربّا ومعبودا وفى المصطلح الصوفى هى ما يتعلّق بصفات الــذّات الإلهية كافة. (دهخدا، ١٣٨٥ش: مدخل ألوهيت) تقدم غزليات شمس التبريزى معشـــوقا يجمع الصفات السماوية والأزلية. وبما أن غزليات شمس التبريزى تعتبر مرآة صافية لصورة العاشـــق والجانب المعبودى والخالقى الذى يختصّ بالله تعالى فإن شمس التبريزى هو الإنســـان الكامل والمـــرآة الصافية للحق؛ عثر مولانا جلال الدين الجمال الإلهى فى وجود شمس التبريزى لينشد بكل جسارة:

شمس‌الحق تبریزی ای مشرق تو جان‌ها        از تابـــش تو یابد این شمس حرارت را

- يا شمس الحق التبريزى و يا من تشـــرق الأرواح من جانبک؛ إن حرارة شمس السماء ليست إلا من ضيائک.

(مولانا، ١٣٨٨: ٤٢)

وفى بيت مماثل آخر:

زهی عنقای ربانی شهنشه شمس تبریزی        که‌اوشمسیست‌نی‌شرقی‌ونی‌غربی‌ونی‌درجا

- طوبى للملک شمس التبريزى باعتباره عنقاءا ربانية حيث إنه شمس لا شـــرقية ولا غربية وليست محدودة بمكان آخر.

(مولانا، ١٣٨٨ش: ٣٩)

ويعتبر مولانا، فى أشواط أطول وبحياء ممزوج بالجسارة، شمس التبريزى إلهه حيث إن العاشق لا يستطيع اعتبار معشوقه بشرا. فبالرغم من أنه يخاف اعتبار شمس التبريزى إلهه إلا أنه يتفوّه بعقيدته أخيرا. يرى مولانا معشوقه متّصفا بصفات الألوهية وغارقا فى أعماق النفحات الإلهية ويجد فيه معنوية لا نراها لدى مخلوق آخر:

از عشـــق شـــرم دارم اگر گویمش بشـــر        می‌ترسم از خدای کو گویم این خداست

- إننى لفى اســـتحياء من الحب لو اعتبرته بشـــرا وخائف من المعبود لو اعتبرته

إلها.

(نفسه: ١٣٢)

وكأن مولانا جلال الدين جرّب الحب الأرضي والسماوي في آن واحد. فالحب الأرضي واعد بالحب السماوي. وهو حب يسلط أضواءه على الأرض والسماء والجنس وهو مقدس وإلهي لدى مولانا. فالمعشوق من منظور مولانا قائد رباني له الصفات الألوهية. إنه يرى معشوقه ظاهرة نتجت عن بركان الرحمة واللطف الإلهين. فبينما أظهر الإله منتهى رحمته وجماله ظهر شمس التبريزي. والعاشق بعد أن ذاق حلاوة هذا التجلّي الرّباني للمعشوق يزداد ولهه يوما بعد يوم.

بر مركب عشق تو دل می‌راند و این مرکبش

در هر قدم می‌بگذرد زان سوی جان فرسنگ‌ها

- إن القلب يسير على مطى حبك والمطى يجتاز الفراسخ من وراء الرّوح في كل خطوة.

(نفسه: ١٣)

«لا يتم ذكر شمس التبريزي في ديوان شمس باعتباره "شمسا" وإنما الشمس رمز لمظهر من مظاهر تجليات "الإنسان الإلهي" عبر التاريخ وهذا موضوع له وجوه متعددة منذ مطلع التاريخ البشري. وهذه النظرة إلى "الإنسان الإلهي" لم تظهر إلا بسبب كون الإنسان خليفة لله وبسبب الجانب اللّاهوتي المزوج في ذات الإنسان.» (شفيعي كدكني، ١٣٨٨ش: ٦٠) وإليك نماذج أخرى: (مولانا، ١٣٨٨ش: ٨٢٣، ٩٨٨، ١١٣، ١٢٨، ٩٩١)

- **المعشوق يمثل الحق**

حسب التعاريف التي يقدمها قاموس دهخدا إن العبادة تعني إظهار الواجبات العبودية وإظهار الإنسان أنه عبد للإله واتخاذ الخليل والحب الكبير. (دهخدا، ١٣٨٥ش: مدخل پرستيدن) وفي غزليات الشمس قبلة كل عاشق صوب معشوقه. ولقد جرى على لسان العاشق في مقالات شمس التبريزي أقوالا نسبها إلى المعشوق، أنه «كنت

أريـــد أن أجعله قبلة كما هي الحال لي، لأولّي وجهي شـــطره حيـــث أدركني الملل من وجودي.» (موحّد، ١٣٦٩ش: ٢٩١) وكان مولانا باحثا عن الإنسـان الكامل سـاجدا لديه بإخلاص كامل، وذلک لأنه كان يرى تجليات الحق في جسد شمس التبريزي كما يرى ضوء القمر في المياه. (همايي، ١٣٦٦ش: ٧٤٢)

تويـــي قبله همه عـــالم ز قبله رو نگردانم     بدين قبله نماز آرم به هر وادي كه من هستم

- إنک قبلة للعالم أجمع ولا أصرف وجهي عنک وأينما كنت أولّي الوجه شطره للصلاة.

(مولانا، ١٣٨٨ش: ٥٠٩)

يعتبر مولانا معشوقه كعبة للقلوب العاشقة قاطبة؛ والمعشوق في مركز عناية العاشق وحاجته إليه شديدة:

اى شبروان را مشعله، اى بى دلان را سلسله     اى قبلـــه هر قافله اى قافله ســـالار من

- يا نبراســـا للســـائرين ليلا ويا حلقة وصل قلوب العشّاق ويا قبلة للقوافل ويا سيد القافلة.

(نفسه: ٦٧١)

إن التبريزي شمس لروح مولانا ومركز اهتماماته. «العاشـــق يصلّي نحو قبلة واحدة فحســـب والحب هو الـــذي يوحّد بين الكثـــرة؛ فالحب موحّد يوجّه العاشـــق نحو قبلة واحدة.» (نصراصفهاني، ١٣٧٥ش: ٧٢)

رخ قبله‌ام كجا شد كه نماز من قضا شد     ز قضا رســـد هماره به من و تو امتحاني

- أيـــن اختفى الوجه الذي اتخذتـــه قبلة لي إذ فاتتني الصـــلاة والقضاء يبتليني وإياک كل حين.

(مولانا، ١٣٨٨ش: ٩٨٥ )

يعتبر الشاعر العاشق وجه المعشوق قبلة له ومركزا لعبادته وعندما يحرم اللقاء تفوته صلاته. والعاشـــق والمعشـــوق في هذه الأجواء العبودية مبتليان والمعشوق لدى جلال الديـــن بمثابة القبلة «وشمس التبريزي رجل الحق وكعبة مقصوده والإنســـان الكامل.» نماذج أخرى: (نفسه: ٥٥٣، ٩٣٦، ٤)

- المعشوق خفی غیر ظاهر للعیان

لقد ورد فی المعاجم أن الخفی یعنی الکامن والمستور. (دهخدا، ١٣٨٥ش: مدخل نهان) ووفقا لأقوال مولانا الغرامیة إن المعشوق أیضا خفی عن رؤیة العاشق. وإذا کان قصد الشاعر من المعشوق ذاک الأزلی والسماوی، یعتبره خفیا تظهر صفاته بحیث یختفی عن الأنظار لکن تجلیات ظهوره واضحة للعیان. وإذا کان المعشوق أرضی فإنه یختفی عن عیون العاشق بسبب ما نسمّیه دلال المعاشیق وبسبب استغنائه الذاتی. ویحرم العاشق من النظر إلیه. یعتبر مولانا المعشوق ذا صفات متناقضة، بحیث رغم اختفائه، فإنه ظاهر للعیان تماما والحقیقة أن المعشوق هو الظاهر الباطن والعاشق یبحث عنه أبدا دائما قاصدا إیاه أینما کان.

الا ای قادر قاهر ز تن پنهان به دل حاضر　　زهی پیدای پنهانم، تو را خانه کجا باشد

- یا أیها القادر القاهر الذی اختفی عن عین الجسد والحاضر فی القلب ویا أیها الظاهر الباطن أین منزلک؟!

(نفسه: ٢٠٠)

«ویعرّف شمس نفسه أنه من عباد الله المحجوبین واختفاؤه یشبه اختفاء "لیلة القدر"؛ فکما أن تلک اللیلة تسترت بین اللیالی، فهذا العبد أیضا اختفی بین المدّعین.» (ستّاری، ١٣٨٤ش: ٢٦) وطبقا لتعبیر مولانا التمثیلی یشبه المعشوق أسدا مفترسا اختفی فی ثوب غزال ودیع. وبتعبیر آخر، ینطوی المعشوق علی صفات حمیدة إلا أن خصاله الحمیدة اختفت بین ثنایا الإیهام والغموض:

نی که تو شیر زاده‌ای در تن آهوی نهان　　من ز حجاب آهوی یک رهه بگذرانمت

- ألست شبل أسد اختفی فی جسد الغزال فإننی أخرجک من حجاب الغزال دفعة واحدة.

(مولانا، ١٣٨٨ش: ٩٣)

ای رشک ماه و مشتری، با ما چو پنهان چون پری

خوش خوش کشانم می بری آخر نگویی تا کجا؟

- یا موضع الحسد للقمر والمشتری؛ عندما تنادمنا خفیة تأسرنی جذلا ولکنک

تأخذني إلى أين؟

(نفسه: ۱۰)

ففي هذا البيت أشـار الشـاعر إلى خفاء المعشوق. الحِبّ يتغنج خفية رغم اختفائه عن الأنظار. واختفاؤه ليس عن الحقارة بل عن غاية ظهوره. إن المعشـوق يأسـر قلب العاشق أينما أراد بحضوره المختفي وبغنجه الذي لا يرى. وهناك نماذج أخرى لاختفاء المعشـوق وردت في غزليات شمس التبريزي حيث نحيل القراء إلى الصفحات التالية. (نفسه: ۱۳٤، ۳۱٦، ۱٦۰، ٦۰، ٤۹٤، ۳۰۸، ٤۸۷، ۱٤، ۲۱، ۳٥، ۱۰۳، ٤۸۷، ۷۷۲)

- المعشوق ظالم وغدّار

كما جاء في التعاريف يتم تعريف الجفاء أنه يقابل الوفاء وهو الغلظة وسوء الخلق. وفي معظم الحالات في الشـعر الفارسـي يكون الغدّار كناية عن المعشـوق. (دهخدا، ۱۳۸٥ش: مدخل جفا) ولا معنى للشّـكوى أمام غدر الحبيب حيث إن الغدر جزء من خصالـه الذاتية وبالرغم مـن جفائه فإنه محبّب لدى العاشـق. ويمكن التعبير إن الحب يتغذى في وجود العاشق من غدر المعشوق. فعلى سبيل المثال:

ای دل چه اندیشـیده‌ای در عذر آن تقصیرها

زان سوی او چندان وفا زین سوی تو چندین جفا

- أيها القلب العاشـق ما شعورك تجاه تلك المعاذير؛ حيث هناك من جهته ظهر الوفاء ولكن من عندك ظهر الجفاء.

(مولانا، ۱۳۸۸ش: ۹٥۹)

ويا:

گر قصد هوا کردی ور عزم جفا کردی      کو زهره که تا گویم ای دوست چرا کردی

- لو أردت أن تعشق أو عزمت على الجفاء فكيف لي أن أشكو منك؟!

(مولانا، ۱۳۸۸ش: ۹۳۸)

يحدثنا مولانا عن خشـية العاشـق واستسلامه لدى المعشـوق الغدّار. فمهما كانت إرادة المعشوق يستسلم العاشق ويبدي الطاعة. وهناك نماذج أخرى لغدر المعشوق في

غزليـات شمس في الصفحات التالية. (نفســه: ٥، ١٣٢، ٤٤٧، ٦٨، ٧٥٩، ٦٧٨، ٢١٥، ٩١١، ٧١٣)

- **المعشوق يدير الخمر**

تعني مفردة السّـاقي من يقدّم الماء للآخرين ويروي عطشــهم. (دهخدا، ١٣٨٥ش: مدخل ســاقي) «والخمر الحقيقية تكمن في دنّ لو فضّت فوّهته لأسكرت رائحتها العالم وهذا هو لقاء الحبيب ـ المعشــوق ـ والنظر إلى ذاك الحبيب الأزلي الذي يدعو النظر إليه إلى السكر والثمل.» (فاطمي، ١٣٦٤ش: ٢١٩) يقول مولانا إن الخمور التي تصبّ من روح المعشــوق النقية على روح العاشــق إنها تزيل العكرات وأنواع الكسل؛ وهذه الخمــر تتأله أحيانا لإبداء تأثير معشــوق العظيم على العاشــق. ويجتاز مولانا الحدود ليبالغ في شرب الساقي ويضاعف في ما يبعثه من الثّمل في الآخرين بحيث يسكر هو بفعل تلك الخمور.

ساقی فرّخ رخ من جام چو گلنار بده          بهر من ار می ندهی بهر دل یار بده

- يا أيها الساقي الوسيم أعطني كأسا كالورود وإذا لا تقدّمها من أجلي فهبها من أجل رضى الحبيب.

(مولانا، ١٣٨٨ش: ٨٤٦)

إن الخمر تؤدّي إلى الثمل والسكر وتغرق الإنسان في الهدوء ولكنها إذا كانت من يد نديمة وسيم الوجه فإنها تضاعف في الثمل والسكر.

عشق بی چون بین که جان را چون قدح پر می کند

روی ساقی بین که خندان از بقا مست آورست

- انظر ماذا يفعل الحب في روح الإنسان إذ يملأ الرّوح خمرا كالقدح؛ وانظر وجه الساقي كيف تدعو ضحكته إلى السّكر المضاعف.

(نفسه: ١١٧)

فرست آن عشق ساقی را بگردان جام باقی را          که از مزج و تلاقی را ندانم جامش از صهبا

- أرسل إلى ذاك الساقي الحبيب ليدير الكؤوس المتبقّية فإنني لا أميز بين كؤوسه

والخمور التى فيها.

(مولانا، ۱۳۸۸ش: ۱۹۹)

واللقاء مع ساقى كهذا يبعث كل ساكنى المدينة إلى السكر. وعندما يصبح المعشوق مديرا للخمور فإن المدينة بأكملها تغيب عن الوعى بلقائه.

ساقيا بى‌گه رسيدى مى بده مردانه باش ساقى ديوانگانى همچو مى ديوانه باش

- يا أيها الساقى لقد وصلت متأخّرا فأدر الكأس بجسارة لأنك تسقى المجانين فعليك أن تتّصف بالجنون.

(نفسه: ٤٤٥)

قيل إن إحدى صفات المعشوق إدراته للكؤوس. إنه مدير بسكر العاشق فحينا يظهر فى ثوب الساقى الظاهرى الذى يسقى الخمور وتارة أخرى يظهر فى ثوب الساقى المعنوى الذى يسلب العاشق من وجوده بخموره المعنوية. فالساقى الوسيم يسكب خمرا عتيقا فى وجود العاشق الذى يشبه الكأس ويترع العالم ثملا. وهذه الغيبوبة أثمن من كلّ أنواع الوعى. وإليكم نماذج أخرى لكون المعشوق ساقيا فى ديوان شمس التبريزى. (نفسه: ۱۲۰۱، ٤۹٦، ۱٦۳، ۱۳۷، ٤۰۲، ۳۹۰، ٥۸٥، ۱٤۲، ۱٦۳، ۱۷۹)

وهناك خصائص معنوية أخرى للمعشوق فى غزليات مولانا فى الديوان الكبير المعروف بكليات شمس التبريزى نشير إلى بعضها بذكر أرقام الصفحات:

- الخلق الحسن: (نفسه: ۳۰۷ - ۱۰٥-۲۳۷-۸۱۰- ۲۳۷ -۸۱۰- ۸٤۳- ٦۷- ٦۷-۲۸۹- ۳۰۸، ۲۹).
- الحلاوة: (نفسه: ۳۰٤-۹۱۲-۱۸۰-۲۸٦-۱٥۷- ۱۹-٦٥-۷۸-۷۳- ٦۱۳- ۱۱۹۳-٤٥۱- ٥٥٦- ۹٤٦- ۱۹۳- ٥۳-۱۷٦-۱۸۰-۲۲۳- ۲۲۰-٦٥۷).
- الملاحة: (نفسه: ۱٦۰_۱۰۳٦- ۱۱۳۹- ۳۲۰ -۱۲۰۳-۲٤۲-٤٥۲- ٤۸۲- ٥۲۰- ٥٦۰-۱۱۳۸-۱۹۱- ۲۰۳-۳۱۳ -۹۱٥- ۱۰٥۰ -۸۰٦-- ٦۸۲- ۷۳۹- ۸۱٦- ۸۲۱-٦٥۷-۱۱۳۷).
- اللطافة: (نفسه: ۸۰۱- ۷۷-۱۰٤٦-٤۸۳-٦۸۲- ۱۹۰- ۱٥۷- ۱۸۰- ٦۱۳- ٦۸۹- ۱۰۲٦- ۱۰٤۹-۱۲۷).

- الغيرة: (نفســه: ٢١- ١١٣٥- ٢٩٧- ١٢٢٢- ٧٧٣- ٢٣٤- ٤٦٤- ٩٠٨-- ٣١٧- ٣٣٠-٢٧٦- ٣٢٨- ٣٧٤- ٩٣٥- ٨٨١- ٢٣٠-٣٢٧- ١٠٤٥
- الإنارة (نفســه: ١٧١-٥٤-٥٣-١٦٥-٦٦-١٦٥-٦٦-١١٤٠-٥٨٩-٢٥٥- ٩٣١-٢٠٧-١٥٥-٦٥-١٠٦-٤٤-١٤٤-١٣٣-٨١-٨٨-٢٦٤-٦٧١-٨٢- ٨٠-١٢٣٦-١٦٠-١٠٠٦-٢٦٥-٢٤٩-٢٢٧-٩٥٨-٧٧٣-٢٠٨-١٥٦- ١٥٩- ٧٧٣-٩٥٨- ٢٢٧-٢٤٩-٢٦٥-١٠٠٦-١٥٩-١٥٦-٢٠٨).
- روح الأرواح (المحبــوب) : (نفســه: ١٢٣-١١٢-١١٠-٧٦-٥١٥-٩٤٢- ٩٤٠-٢٤٠-١٨٩-٢٠٤-٢٠٢-٦٩-١٠٣٧-٧٨٩-٢٢٦-٧٠-٥٢-١٢٠٦- ١١٧٢-٢٣٦-١٠٩٩-٩٤٦ ).
- الرحمة (الــود): (نفســه: ١- ١٠٤٣-٣١٩-١٠٤٧-٦٦٢-٧٩٠-٦١-٦٧١- ٧٤-٧١-٨٢-٣٨٩-٢٣٠-٨٤٤-٧٣٧-٩١٧-١٣٤٨).
- السخاء: (نفسه: ٨٤١- ٣٨٦- ٢٤١- ٢٣٠-٢٠٦-١٥٧-٩٥٢-١٧٦-١٣١- ٩٦٤-١٣٣-١٧٣-١٣٣-١١٤٠-٢٢١).
- مزيل العوائــق: (نفســه: ٢٢- ١٢٣٦-٣٣٥-١١٨-٥٧-٢٣٣-٢٩٦-٩٢١- ٩٧-٨٤٥-٦٩٤-٦٨٤-٦٩٤-٣٦٨-١١٤١-٣٤٤-١٢٣٤).
- الخيمياء: (نفسه: ١٠١٦-٥٣٢-٦٦٢-١٠٥٠-٢١٤-١٢١٣-١١٨٨-١٢٠٢- ١١٥٨-١٠٥٢-٤٧٨-١٠٢٨-٧٣٨-٤٣٩).

يتصف المعشوق في غزليات شمس التبريزي بأوصاف ظاهرية وجسدية أيضا. لكنها غير ظاهرة للعيان من حيث الكم بالنســبة لأوصاف المعشوق المعنوية. فإن مولانا حتى وإنه عندما يصف أوصاف المعشــوق الجسدية لا يكتفي فقط بأوصافه الجسدية. ويبدو أنه عندما يبلغ القمة في وصف جمال المعشــوق الظاهري فإنه يشــير إلى سماته المعنوية أيضا. وإليك نماذج لهذا الوصف في غزليات شمس التبريزي: الوجه الملائكي (نفســه: ١٠)، أكثر أناقة وجمالا من الشــمس (نفســه: ١٧)، الجمال العجيب (نفسه: ٢٨)، جمال الورود (نفسه: ٧٦)، جمال الربيع (نفسه: ٧٨)، الجمال اليوسفي (نفسه: ١٦)، جمال البدر (نفسه: ١٨٨)، جمال الكوكبات. (نفسه: ٥٠)

## النتيجة

لقـد أعطى كلّ من العطار ومولانا مكانة خاصة للحب حيث إن مراحل السـلوك جميعهـا تدور حول محور هذا الحب. ولقد أولى هذان الشـاعران عناية فائقة لمدلولات "الحب، والعاشـق والمعشوق" وقاما بوصف كل من تلك المدلولات وصفا جماليا بارعا وفـي منتهى الدقة. وتزخر دواوينهما الغزلية بشـرح الجماليـات الداخلية والظاهرية للعاشـق والمعشـوق وهى أخيرا تصل إلـى اتحاد لا يوصف بالرغـم من الاختلافات الموجودة والمكونات المتفاوتة فيها. فالرّسم البيانى يدلّ على النقاط التالية:

ففـي غزليـات العطار فإن المعشـوق يتأرجح بتغييره بين المعشـوق الأرضى حتى المعشـوق السماوى (الإله) ولا نعثر على شـخصية معينة كما الحال لدى مولانا (شمس الديـن التبريزى فى غزلياته). فالعطار فى أوصافه حول الحب يولى جلّ اهتمامه على الأوصاف الجسـدية والمظهر بدل أن يركز على السمات الصوفية والمعنوية للعاشق ولا سيما المعشوق إذ يواجه القارئ تكرارا أكثر للأوصاف الجسدية.




غير أن مولانا جلال الدين فى غزلياته يعرض السـمات الصوفية للمعشـوق على وجه التحديد بحيث نجد أن أبيات الشاعر تصطبغ بصبغة التصوّف ويشعر القارئ أن هذه الأوصاف هى رموز ودلالات لوصف ظواهر المعشـوق. فإنه يعثر على شمس التبريزى بوصـه إلها فى متناول اليد على الأرض معتبرا إياه تجليا من الأسماء والصفات الإلهية. فالمعشـوق يمثّل عنده المثال الأوفى للحب وهو ليس صندوق أسـراره فحسـب بل بل يسـمح له بالولوج فى خياله ليقضى أوقاته معه فى خياله أيضا. والعاشـق فى غزليات مولانا أكثر جلدا وهدوءا وفرحا ونشاطا بالنسبة للعاشق لدى غزليات العطار. كما أن

العاشق في غزليات العطار بدل التفاته إلى سعادة حضور المعشوق في حياته فإنه تجري على لسانه متاعب الفراق والبعد عن المعشوق. وتماما على عكس العطار فإن مولانا جلال الدين بدل اهتمامه بمتاعب الفراق يشير إلى سعادة حضور المعشوق في عوالمه الشعرية ولو كان المعشوق نائيا بعيدا عنه.

إنه لا يهير اهتماما بسمعته وبالفضائح المترتبة على حبه بل لا يأبه بالمقاصد الشخصية. وهو لا يزال مجتهدا آملا بالوصال ثابرا في متاعب طريق الحب. وقلب العاشق في نظرة مولانا يزخر بآلام الفراق وهمومه لكن هذا لا ينقص من سعادته على الإطلاق. والعاشق في نظرة العطار أيضا يخوض غمار الحب تاركا صيته غير آبه بالفضائح.

ويبدو أن تعبير العطار في تقديم سمات العاشق والمعشوق يتفق في إيجازه وسذاجته مع الأوزان البسيطة والقصيرة التي اتخذها للتعبير عن الحب. وبالمقابل فإن الأوزان الطويلة والخارجة عن المعيار لمولانا جلال الدين الرّومي جلبت تعبيرا أطول وأكثر تفصيلا للعاشق والمعشوق.

## المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

آخرت دوست، وحيد. (١٣٧٨ش). مجموعة مقالات مؤتمر شمس التبريزي. طهران: نشر انجمن آثار ومفاخر فرهنگي.

چيتيک، ويليام. (١٣٨٢ش). راه عرفاني عشق، تعاليم معنوی مولانا. ترجمه شهاب‌الدين عباسی. طهران: نشر پيکان.

خرّمشاهي، بهاءالدين. (١٣٨٠ش). حافظنامه. طهران: نشر علمي وفرهنگي.

دشتي، علي. (١٣٨٤ش). سيری در ديوان شمس. چاپ ششم. طهران: نشر جاويدان.

دهخدا، علي اكبر. (١٣٨٥ش). لغت نامه. باهتمام غلامرضا ستوده. طهران: مؤسسه چاپ وانتشارات دانشگاه تهران.

زرقاني، مهدی. (١٣٧٨ش). افق‌هاي شعر سنايي. طهران: نشر روزگار.

زرّين‌كوب، عبدالحسين. (١٣٦٨ش). جست‌وجو در تصوّف ايران. طهران: نشر اميركبير.

سجادي، جعفر. (١٣٨٣ش). فرهنگ اصطلاحات و تعبيرات عرفاني. طهران: نشر طهوری.

ستّاری، جلال. (١٣٨٤ش). عشق نوازی‌های مولانا. طهران: نشر مرکز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (١٣٨٨ش). شرح گزیده غزلیات شمس تبریزی. طهران: نشر سخن.

شمیسا، سیروس. (١٣٧٧ش). فرهنگ اشارات. طهران: نشر فردوسی.

فاطمی، حسین. (١٣٦٤ش). تصویرگری در غزلیات شمس. طهران: انتشارات امیرکبیر.

فتوحی، محمود. (١٣٨٥ش). شوریده در غزنه. طهران: نشر سخن.

عطّار النیشابوری، فریدالدین. (١٣٦٨ش). دیوان شعر عطار. تصحیح تقی تفضّلی. طهران: نشر علمی وفرهنگی.

غزالی، أحمد. (١٣٥٩ش). سوانح العشّاق. تصحیح هلموت ریتر. ترجمة نصرالله جوادی. طهران: بنیاد فرهنگ إیران.

معین، محمد. (١٣٨٢ش). فرهنگ فارسی. طهران: نشر سرایش.

موحّد، محمدعلی. (١٣٦٩ش). مقالات شمس. طهران: انتشارات خوارزمی.

نصر اصفهانی، محمدرضا. (١٣٧٥ش). سیمای انسان در اشعار مولانا. أصفهان: انتشارات هشت بهشت.

نوربخش، جواد. (١٣٧٢ش). فرهنگ نوربخش؛ اصطلاحات تصوف. طهران: طبعة المؤلف.

همایی، جلال‌الدّین. (١٣٦٦ش). مولوی‌نامه "مولوی چه می‌گوید". ط ٦. طهران: انتشارات هما.

إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة العاشرة – العدد الثامن والثلاثون – صيف ١٣٩٩ش/ حزيران ٢٠٢٠م

صص ١٢٠ ـ ٩٥

# فلسفة الوجود من منظور شعر سهراب سبهری؛ أسطورة النور والظلام (مقاربة فلسفية لماهية الشعر)

زهرا خاتمی کاشانی*

محمدرضا قاری (الكاتب المسؤول)**

## الملخص

إن سرّ الخلق ونشأة الكون قاد الإنسان إلى عالم الأساطير للعثور على الإجابة المطلوبة. يقسم الباحثون، أساطير الخلق إلى فئتين عامتين. أساطير "علم الكونيات" أو "الكونية" التی تصف بشكل رمزی خلق العالم وأساطير "الأصل" التی تركز على أصل ونشأة وظهور النباتات والحيوانات والبشر وما إلى ذلك ... ومن أكثر الأساطير الكونية شهرةً عالمياً هی أسطورة "النور" و"الظلام" والتی لها صلة خاصة بالأدب الصوفی والعرفانی. يعتبر سهراب سبهری شاعرا عرفانيا يحضر وقائع وأحداث الخلق فی شعره. ففی الشهود العرفانی للفئة الأولى، يلتفت الشاعر إلى كل من "الأسطورة الكونية" و"أسطورة الأصل" معاً، ولكن فی الفئة الأخرى نواجه "أسطورة الأصل" فقط. يقوم هذا البحث بدراسة "هشت كتاب" (ثمانية كتب) لسهراب سپهری، معتمداً المنهج الوصفی التحليلی. كما تناول البحث الشهود العرفانی لسبهری من منظور النقد الأسطوری القائم على أسطورة النور والظلام، ليتمكّن من الإجابة على بعض الأسئلة التی يطرحها الباحثون فی مجال الوجود والكون والخلق.

**الكلمات الدليلية**: الكلمات الخلق، الأسطورة الكونية، أسطورة الأصل، النور، الظلام.

*. خريجة مرحلة الدكتوراه فی اللغة الفارسية وآدابها، فرع أراک، جامعة آزاد الإسلامية، أراک، إيران
Z.khatami1@gmail.com

**. أستاذ مشارک فی قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع أراک، جامعة آزاد الإسلامية، أراک، إيران
Mr-ghari@iau-arak.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٩/٢/١٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٩/٦/١ش

## المقدمة

قد عبّر معظم الديانات فى العالم، البدائية منها والتقليدية والشهيرة، عن المعتقدات المتعلقة بالخلق فى إطار الأساطير الرمزية. «يسمّى العلماء والباحثون الحديثون ... هذه الأساطير البدائية التى يعتبرها المعتقدون قصة حقيقية تماماً منذ الأزل، "الأساطير الكونية". والأساطير الكونية هى أساطير محورية تصف بداية الكون بمصطلحات رمزية ... تشكل هذه الأساطير بعد ذلك نقطة البداية لتسلسل أساطير أخرى تسمى اصطلاحاً "أساطير الأصل" وهى تروى الأحداث المذهلة التى حدثت بعد إنشاء الكون. وتقوم بوصف كيفية ظهور النباتات والحيوانات والبشر وما إلى ذلك.» (لاجوردى، ١٣٩٥ش: ٢)

يشكل هذان النوعان من الأساطير معاً "التاريخ المقدّس" أو "التاريخ البدائى أو المبكّر" لشعب أو دين - تاريخ له أهمية خاصة فى شرح كيفية نشأة الكون ويعتبر تاريخاً حقيقياً. (اليادة، ١٣٩٣ش: ٥٧-٥٥) فى الحديث عن الخلق، يأتى التأكيد على الأساطير الكونية ذلك لأن هذه الأساطير، تعدّ مصدراً للأساطير الأخرى وحذواً تحتذى به الأساطير.

إحدى أكثر الأساطير العالمية شهرة فى علم الأسطورة الكونية هى أسطورة النور والظلام والتى تمّ التعبير عنها منذ فترة طويلة بلغات مختلفة فى جميع أنحاء العالم. من وجهة نظر هرميس[1]، إن ألهة أتوم[2] أو إلهتوم بطبيعتها المضيئة، هى الخالق والمصدر الوحيد الدائم للطاقة. وقد اعتقد الهرمسيون بالصلة بين الضوء والحياة واعتبروا النور من أصل إلهى. ( واردى ودانائيان، ١٣٩٠ش: ١٦٤) فى الأساطير الهرميسية، يجلس إله الشمس رع، على متن قارب كل صباح بعد الاستحمام فى النيل الأزرق، يستكشف عوالمه الاثنى عشر التى ترمز إلى الأجزاء الاثنى عشر من اليوم. (شاه‌سنى، على محمد ١٣٨٨ش: ٤١) توجد هذه الفكرة أيضاً مع اختلافات طفيفة فى أساطير الأمم القديمة الأخرى. فعلى سبيل المثال، يعدّ النور والظلام فى الديانة الزروانية التى يفوق جانبها الأسطورى، عناصر رمزية وظّفت لأهورامزدا والشيطان الأهريمان. «فى المذهب

1. Hermes
2. Atum

الزرواني يمثّل أورمزد الخير والأهريمان الشر. يرى الزروانيون أن خلف الأحداث المختلفة والشخصيات المتعددة في الحياة، قوة أعلى تعدّ مصدراً لجميع الأشياء، منها الثنوية الكونية، النور والظلام، الخير والشر.» (هينلز، ١٣٨٨ش: ١١٤) مع ظهور الديانة الزرادشتية، عرف أهورامزدا كإله واحد جدير بالثناء ورمزه النور. «النور والنار والشمس هي مظاهر لأهورامزدا. ويتجلى أهورا بالنور. النور هو مصدر الحياة والشمس هي أداة الحياة.» (رضي، ١٣٨٥ش: ٨٩)

وفي الإسلام أيضاً، يقدم الله نفسه صراحةً على أنه نور السماوات والأرض: ﴿الله نور السماوات والأرض﴾ (النور/٣٥) وبغضّ النظر عن الديانات القديمة والسماوية الأخرى، نرى في فلسفة الإشراق أيضاً أن النور هو مبدأ علم الوجود. النور الإلهي الذي يسميه السهروردي "نور الأنوار"، وهو الحقيقة الإلهية التي تستمدّ نورها من شدة النور اللامتناهي. (سهروردي، ١٣٧٧ش: ١٩٧) وفي بعض الأحيان، «يشير المتصوفون برمز النور، إلى معنى التقرّب الحقيقي للمحبوب الأزلي؛ إنهم يعبّرون حتى عن تجربة الحب التي هي أعلى تجربة صوفية، من خلال النور.» (نزهت، ١٣٨٨ش: ١٥٩) بالإضافة إلى تأثير التصوف والفلسفة والأساطير في الشعر المعاصر، لا يمكن إنكار دور العلوم الجديدة في تشكيل تفكير الموهوبين الإيرانيين، بما في ذلك نظرية الكمية١، التي تعتبر نقطة البداية للوجود كنقطة مضيئة وذات حرارة. نقطة الضوء التي تنفجر في بداية الكون والتي يتم من خلالها الحصول على المادة، المادة المضادة، المادة المظلمة، والطاقة المظلمة. ووفقاً للكمية، تشكّل المادة المظلمة والطاقة المظلمة حوالي ٩٥ ٪ من حجم الكون، وبالتالي، فإن الظلام هو الأصل إلى جانب الضوء أو النور. وبهذه الطريقة، يفقد "النور" و"الظلام"، كسائر المفاهيم الأخرى في الفترة المعاصرة، معناهما المحدّد وتتغير صلتهما من التباين إلى الالتقاء والوصل والوفاق.

## خلفية البحث

قد اهتم معظم الباحثين الذين درسوا أساطير الخلق بالدور المهمّ الذي أدّاه عنصر النور والظلام في مجال الخلق. بما في ذلك ميرتشا الياده (الأسطورة والواقع، ١٣٩٣ش)

- جون هينيلز (التعرف على الأســاطير الإيرانية، ۱۳۸۳ش) - فرانز كومنت (الأسرار الميثرائية، ۱۳۸۳ش) - هاشم رضى (آيين مهر، ۱۳۷۱ش) - داريوش شايگان (الأديان والمدارس الفلسفية الهندية، ۱۳۸٦ش) و ...

ومن ناحية أخرى، ناقش الباحثان مكانة الأســطورة والتصوف فى شــعر سبهرى فى دراســات مثل سيروس شميسا (نظرة على سبهرى، ۱۳۸۲ش) وساغر سليمان نژاد مهرآبادى (تحليل أنواع مختلفة من الأسطورة فى شعر سهراب، ۱۳۹٤ش) - محمد على گذشــتى وبهروز رومياني (مدينة النور والظلام فى شــعر سبهرى، ۱۳۹۲ش) - راضية نسبى (تعابير رمزية فى أشعار سهراب سبهرى) و... وتهدف هذه المقالة إلى دراسة دور عنصرى النور والظلام فى عملية الخلق من وجهة نظر سبهرى وتطبيقهما مع الأسطورة الكونية وأسطورة الأصل.

## أهداف البحث

- اكتشاف أسرار الخلق من خلال أشعار سهراب سبهرى.
- معالجة موضوع الخلق فى شعر سبهرى من منظور النقد الأسطورى.
- دراسة دور "النور" و"الظلام" فى عملية الخلق من وجهة نظر سبهرى.

### أسئلة البحث

- فى أى مرحلة من الشعر يستخدم سبهرى الأساطير القديمة لكشف أسرار الوجود؟
- فى أى مرحلة يقوم الشاعر لاكتشاف نقطة البداية فى الوجود شهوداً؟
- أى مجموعة من أشعار سبهرى تتضمن وجهات نظر فلسفية؟
- فى أى مجموعة من أشعاره يشير سبهرى إلى أن بداية الخلق من النور؟
- كم يؤمن سبهرى بخلق الظلام؟

## فرضيات البحث

- يستخدم سبهرى أساطير قديمة لحل أسرار الوجود.
- إن مقاربة سبهرى لقضية خلق الكون هى مقاربة فلسفية.

- يحاول سبهری کشف سر الوجود بشهود صوفی عرفانی.
- يعتبر سبهری أن بداية الخلق والكون من النور.
- يؤمن سبهری بخلق الظلام.

## مصطلحات البحث

١. التصـوف الكمى أو الباطنيـة الكمومية هى عبارة عن مجموعـة من المعتقدات الميتافيزيقية والممارسـات المرتبطة بها التى ترتبط على أساسها بعض قوانين ميكانيكا الكم مع بعض المفاهيم والدلالات العرفانية. يعتبر معظم الفيزيائيين التصوّفَ الكمى علماً زائفاً أو نوعاً من الدجل والخداع. لكن هذا الرأى (التصوف الكمى) يتفق مع وجهات النظر المقدمة فى بعض المدارس الصوفية الشـرقية مثل الهندوسـية والطاوية والبوذية، لذلک فى قراءة وتحليل قصائد سبهرى، يمكن الالتفات إلى المعتقدات الكمومية.

٢. من زاوية أخرى، "ثمانية كتب" هى رحلة من اللاوعى إلى اللاوعى ومن اللاوعى إلى عالم الوعى. فى هذا الكتاب، يجمع نمط الرحلة بين الأنماط الأخرى. وسبهرى نفسه هو بطل الرحلة. يبدأ رحلته الأسـطورية الصوفية من عالم الصمت "موت اللون" حتى يصل فى "نحن لا شىء، نحن نظرة" إلى رؤية واضحة للوجود. وقد تطرق الباحثان إلى صعود وهبوط هذه الرحلة الجميلة فى مقال بعنوان "المعراج العرفانى فى كتب سبهرى الثمانية المستندة إلى نموذج كامبل" المنشور فى فصلية العرفان الإسلامى / ١٣٩٧ش.

٣. نظام الصـيرورة (devenir) هو أحد الأنظمة الأربعة الهامة والفعالة فى تحليل الخطـاب الأدبى والرواية. لم تعرَّف علاقة الصيروريين بالعالم والأشـياء على أسـاس امتـلاک وحيازة الموضوعـات القيمة، ولكن كعلاقـة قائمة على الشـعور والإدراک المتبادلين، يعرّف بوحدة الوجود والاتحاد.

## آثار النور والظلام فى "ثمانية كتب"

### - خلق النور والظلام فى "موت اللون"

فى هذه المجموعة الشعرية، بدأ سبهرى أسلوبه بالنظام النيموى والتيارات السياسية

في تلك الحقبة وفي هذه المجموعة لم يحقق بعْدُ أسلوبه ولغته الخاصة. في هذه المجموعة، لا يقول الشاعر الذي يحمل "اللون الأسود" على "خطوط شفاه" سوى التعتيم. فالليل والظلام بالنسبة إليه يذكّرانه بالصمت والسكون والاحتضار واليأس والموت. ولكن في القصيدة الأخيرة من هذه المجموعة، تكسر أغنية "سرود زهر" (نشيد السم) فجأةً مقاومة "شب زهرآگين" (الليلة السامة):

..كم خططه عقيمة!/ نبضتي تضحك في كل لحظة يفكّر فيها / لا يعرف أنه نمى / وجودي المثمر في الوحل السام/ ولا يعرف أنني أصبحت أغسل في السم/ جسد كل صرخة، كل ضحكة/ في رطب السم دودة في ذهني على قيد الحياة/ في أرض السم، ينمو النبات المر من شعري. (موت اللون/ نشيد السم: ٧٣)

وبالتالي يؤسس مفارقة جميلة. ومع ذلك، فإن الانتباه إلى الحقائق المريرة والمظلمة للمجتمع في هذه المجموعة يمنع سهراب من معالجة المفاهيم المجردة مثل قضية الخلق.

## - خلق النور والظلام في "حياة الأحلام"

في "حياة الأحلام"، يحاول سهراب تصوير "ذاته" الشعرية. يمكن القول إن بطل القصائد في هذه المجموعة هو عقله الباطن. يحاول الشاعر كشف سر الوجود بمساعدة عقله الباطن. ذات سهراب الشعرية تدخل في إطار الزمن الأسطوري عندما تربط بين الأزل والأبد. هذا الزمن السماوي يحدث خارج التاريخ وهو قوي وحيوي للغاية. في العالم القديم، حاول البشر الأسطوري تحقيق هذا الزمن من خلال تقديم التضحيات وإقامة بعض الطقوس والاحتفالات الخاصة. (إيليادة، ١٣٩٣ش: ٣٩٩) ومن ناحية أخرى، يذكّرنا مفهوم الزمن في الأسطورة وأداء طقوس خاصة في وقت مقدس، مع أداء نقي صرف، بمفهوم زمن "الست" في العرفان، ومن ناحية أخرى ... إن فناء الصوفي في الفترة الصوفية الشهيرة من هذا الزمن السماوي المفاجئ، يعدّ مشهداً أسطورياً. (گودرزي وآخرون، ١٣٩٥ش: ٢٢٦-٢٢٤)

بغية الوصول إلى مثل هذا الزمن، يركّز سهراب على السلوك ويلجأ إلى النوم والأحلام. ويستخدم لفظة "الحلم" ٣٣ مرة لفظة "الرؤيا" ١٦ مرة في هذه المجموعة،

وتمنح قصائد هذه المجموعة روح الانطباعية السريالية: مساحة مظلمة مع خطوط عابرة من الضوء، رحلة بين مراتب مختلفة من الحقائق والأسئلة الفلسفية. في معظم قصائد هذه المجموعة - باستثناء واحدة أو اثنتين – نرى أن الحياة نورٌ بين ظلامين. تتحدّث المقطوعة "دون إجابة" عن "ظلمة دون بداية ونهاية"، والتي يمكن أن تعدّ إشارة إلى الظلام الأبدي والزمن الأسطوري. في الظلام بلا بداية ونهاية / نما باب في ضوء ترقّبي... / ... وأنا كنت انعكاساً ... (حياة الأحلام / دون إجابة: ١٢٨ و١٢٧)

إن بداية العالم "بالظلام" موضوع تطرق إليه بعض الجماعات والأديان العرقية. على سبيل المثال، إن معظم الأساطير الأفريقية واليونانية، تؤمن بالظلمة قبل النور في نشأة الكون. (Wikipedia.org/wiki / أسطورة الخلق)

وتروي بعض الديانات مثل الإسلام والمسيح قصة الخلق هذه أحياناً. على سبيل المثال نقرأ في القرآن الكريم: ﴿الحمدُ لله الذي خلقَ السمواتِ والأرضَ، وجعلَ الظلماتِ والنورَ، ثم الذين كفروا بربّهم يعدِلون﴾ (النور/١) بالإضافة إلى القرآن الكريم، قد ذكّر الإله ذلك في الكتب السماوية الأخرى: «في البدء خلق الله السموات والأرض. وكانت الأرض خربة وخالية، وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه. وقال الله ليكن نور فكان نور. ورأى الله أنه حسن وفصل الله بين النور والظلمة.» (الكتاب المقدس، سفر التكوين، الإصحاح الأول: ١)

يعتقد العلماء أيضاً أنه «بعد الانفجار العظيم، غطى الظلام المطلق العالم، وبعد ٣٨٠ ألف سنة من الانفجار العظيم، كان العالم قاتماً، وبعد ٣٨٠ ألف سنة، تشكل أوّل ضوء في الكون.» (فخاري، رامين، ١٣٩٢ش: ٢) (صفحة رامين- فخاري .bigbang page (Com/tag

قد تطرقت الهندوسية إلى موضوع نشأة الخلق بصورة رمزية، وقدّمت ثلاث وجهات نظر عامة في هذا الصدد:

١- الخلق من العدم،

٢- منشأ عالم التكوين،

٣- البراهمانية وخلق الماء (أحمدي، ١٣٩٠ش: ٩٤)

في غضون ذلک، يقبل سهراب "الخلق من العدم" الأقرب إلى التعاليم الإسلامية، ويتغنى به في قصائده. على سبيل المثال، في أنشودة ١٢٩ من كتاب الرمل والريف حول الخلق من العدم جاء:

«في ذلک الوقت، لا وجود ولا عدم. لا فضاء ولا سماء فوقه. ماذا كان يغطيه وماذا يملک؟ أين وتحت حماية من؟ هل كانت المياه موجودة فقط؟ مياه عميقة وغير مخترَقة. لم يکن هناک موت ولا خلود. لم يكن هناک أي أثر من الليل و النهار ... في الأزل، كان الظلام يحجب الظلام، وكل هذا كان ماء ولا يمكن تمييزه. المخلوق الناشئ كان مليئاً بالفراغ. وذلک (الكائن) الواحد تحرّک بقوة الحرارة. ثم نشأت الرغبة إلى (الخلق) في تلک الظلمة، وكانت هذه نواة العقل الأولى. وقد بحث الحكماء بمساعدة العقل عن الحقيقة وعرفوا أن صلة الوجود إنما تتحقق بعدم الوجود.» (شايگان، ٢٠٠٧ ، ج١: ٨٠ و٨١)

في الديانة البراكريتية[١]، prakrti بمعنى المواد الخام للعالم ، لديه ثلاثة أنواع (Guna):

١. ستْوه (Sattva)، جوهر النور، ٢- الرجَس (Rajas)، جوهر الحركة ، ٣- التمس (Tamas)، جوهر الظلام (شايگان، ١٣٨٦ش،ج٢: ٥٧١)

وفقا لهذا الانقسام إذن، إن الظلمة تتحقق إلى جانب النور، وهو خلق النور الذي يلمع في قلب الظلام ويزيل حجاب الظلمات. يعتبر سهراب في مجموعته الشعرية الأولى (إلى شرق الحزن)، أن علم الكون رحلة من الظلام إلى النور وأسطورة الأصل على أنها تتحرک من النور إلى الظلام. وفي قصيدته "زهرة البلاط"، يأخذ البلاط الأزرق للجدار ورقصة الثعبان الأسود، القارئَ إلى مكان مقدس وأسطوري ليشهد مرحلتي الخلق (الكونية ونظرية الأصل) برفقة الشاعر:

أمطار الضوء/ التي كانت تتساقط من شبكة الدهليز اللامتناهي/كانت تغسل بلاط الزهرة على الحائط/ الثعبان الأسود لساق هذه الزهرة/كان حياً يرقص رقصة ناعمة/ قلتَ إن أثير الرقص المحترق/كان قد تسرّب في حلقوم هذا الثعبان الأسود (حياة الأحلام/ زهرة البلاط: ٩١ و٩٢)

1. prakrti

«فى هذه القصيدة نواجه أجواء إيران القديمة، والشاعر يبدأ خطابه بـ"مطر النور". النور فى كلام سبهرى هو سر الثبات والوعى. لقد وصل الشاعر إلى نوع من الإدراک الداخلى حيث ظل يتلألأ فى وجوده فعَبَر حدودَ الظلام.» (نسبى، التعابير الرمزية فى شعر سهراب سبهرى)

وبهذه الطريقة، يولد العالم (الكون) من الظلام. ثم يشير الشاعر إلى خلقه وربما إلى هبوط الإنسان ككائن من كائنات الكون:

... زحفت يد ظلى / خفق القلب الأزرق للبلاط / توقف مطر الضوء / وتلاشت أحلامى. (حياة الأحلام /زهرة البلاط: ٩٣)

«الأزرق هو أحد أعمق الألوان. الأزرق والأبيض هما ألوان مريم العذراء وتعبّران عن التخلّص من قيم هذا العالم وتسريح روح طليقة نحو الإله.» (نسبى، التعابير الرمزية فى شعر سبهرى)

وفى "الحدود المفقودة" من هذه المجموعة، يصف خلق البشر على النحو التالى:

تعفنت وهبطت جذور صافية / وراح صوت يهيم فى طريق الفضاء غير المعبّد / عبر الحدود، كان يبحث عن حدود مفقودة ... / ... شمّ همسة الاغتراب / ثم عاد / مرّ عبر الفضاء / وهبط فى الأرض على حافة الليل غير المرئية... (حياة الأحلام / الحدود المفقودة: ٩٤ و ٩٥)

"طريق الفضاء غير المعبّد" هو مكان أسطورى فى وقت أسطورى يجتازه الشاعر كـ"صوت طائش"، حتى يهبط على "حافة الليل غير المرئية". (صورة لهبوط الإنسان)

فى مقطوعة "روضة فى الهتاف"، يشير سبهرى إلى تصوير الروضة عالماً من النور حيث مكانه الأول. (گذشتى وروميانى، المرجع نفسه: ١٠٤)

... لقد تُرِكت فى حديقة / هبّ نحوى ضوء خفيف وعديم اللون / هل بنفسى أتيتُ إلى هذه الحديقة؟ / أو امتلأت الحديقة من حولى؟ (روضة فى الهتاف: ١٠٧ و ١٠٨)

فى هذه المقطوعات من مجموعة "حياة الأحلام"، يمكن دراسة مراحل الكونية والأصل وهى على النحو التالى:

الفانوس المبلل /٧٩- زهرة البلاط /٩١ - الحدود المفقودة/ ٩٤- المكافأة/ ٩٧-

اللحظة الضائعة/ ۱۰٤- دون إجابة/ ۱۲۷- الطائر الأسطورى/ ۱۱۰- الرحلة/ ۱۲٤.

- خلق النور والظلام فى "حطام الشمس"

سهراب يواصل رحلته الشعرية إلى "آوار آفتاب" (حطام الشمس). فى هذه المجموعة، يرى سهراب الذى استيقظ ليلاً، نفسه كنوع من البشر تحت حطام الشمس والضوء، ويرغب فى أن يشعر بالارتياح المظلم مرة أخرى. من هذه المجموعة، تبدأ قصيدة "شاسوسا" بقصة الخلق والهبوط: "أنا جالس وحيداً بالقرب من حفنة من تراب فى أعماق نفسى". "حفنة من تراب" هى نفس المدفن ذات أربعة أقواس لـ "شاسوسا". إن كلمة "شاسوسا" بالإضافة إلى أنها تلعب دور عشيقة الشاعر(أنيما) الأسطورية فى هذه القصيدة، إلا أنها تذكّرنا بمكان أسطورى مقدّس. "شاسوسا" هو فى الأصل مقبرة قديمة جداً تقع قرب كاشان فى وسط الصحراء. أربعة أقواس (مدافن) غريبة مغمورة، والصمت الغامض والبعد عن المدينة، كل هذا يجعل هذا المكان يبدو وكأنه معبد مقدس فى ذهن الشاعر. فى هذا المكان، تحضر طفولة الشاعر وطفولة البشر، ويتحدث عن عزلة الإنسان، وعن تلوث وذهول الشمس فى هذا العالم، وعن الرغبة فى العودة إلى الليل المظلم الأزلى، حتى يلتقى بشاسوسا، تلك العشيقة الأزلية والمرأة الأثيرية. فى هذه القصيدة، يعتبر سهراب هذه الشمس التى تحمل عبئاً دلالياً سلبياً، علامة على الوعى الذاتى والإدراك، وهى ضارة للتخفى فى الظلام والوصول إلى مرحلة "الفناء". لذلک، تراه يتحدّث عن تلوث الشمس بطريقة متناقضة.» (زهره وند ومسعودى، ۱۳۹۲ش: ۱۳۸) يطلب العون من شاسوسا الأسود والعارى كمظهر من مظاهر الأنيما:

«... فى ظلام العطش هذا أدعوک: شاسوسا!/ اجعل هذا السهل مشمساً / حتى أجد الطريق الضالّ وأقف على قدمى / أصمت/ هل تسمع؟/ جئت وذهبت بين لحظات عبثية/ شاسوسا، ريح سوداء عارية! .../ وكان شاسوسا قد نما على الرخام الأسود:/ شاسوسا يبدو كظلمتى!/ أنا تلوّثت بالشمس/ اجعلنى مظلماً داكناً داكناً. وفى الليل أسكب جسدک بداخلى .../ ... بدأ الطريق فى الليل، وصل إلى الشمس، والآن يعْبرُ حدودَ الظلام.» (حطام الشمس/ شاسوسا: ۱۳۸-۱٤٤)

في هذه القصيدة، يربط "شاسوسا" العقل الباطن للشخص باللاوعي للكشف عن سر الوجود. و"ظلام" شاسوسا هو ظلام لطيف يمكن رؤيته في معظم قصائد هذه المجموعة. ينقل هذا الظلام اللطيف الشعر أحياناً المدرسة الرمزية ويقرّبه إلى الرومانسية نوعاً ما:

نبض التراب/ تقلّب الهواء/ سمع العشب تساقط الحلم في عيني:/ ... تسرّبتَ في داخلي/ سمعت أنشودة جسدك المظلمة:/ "لا الصوت/ ولا النور/ أنا رنين وحدتك/ رنين ظلامك.» (حطام الشمس/ رنين: ١٣٦)

تبدأ المقطوعة الرائعة "زهرة المرآة" بعطر "ندى القمر" (الكونية):

يعطر الندى ضوءً من القمر/ سهل مليء ببخار أزرق من زهور اللوتس/ يلمع على تراب المرايا غير المطلية (حطام الشمس/ زهرة المرآة: ١٤٥ و ١٤٦)

«قد ارتبط القمر بالخصوبة والقوة السحرية في معظم الأديان.» (زهره وند ومسعودي، ١٣٩٢ش: ١٤١) ولكن بعد ذلك الحين أصبح الكون مظلماً وعمّ الظلام في كل مكان: «بذرة داكنة تحترق الآن في العطش.» (م.ن: ١٤٦)

والشاعر،كإنسان، يصرخ مرة أخرى بحثاً عن النور:

يا إله سهل اللوتس!/ أين هو المفتاح الفضي لأبواب الصحوة؟ (م.ن: ١٤٧)

وتنتهي القصيدة أخيرا بمفارقة جميلة:

تنمو سيقان النور في بركة الظلام/ اللون يفقد الليل السحري/ المرآة مفقودة في دخان النسيان. (م.ن: ١٥٠)

إن التوظيف الرمزي للفظة "المرآة" له تاريخ عريق في قصة الخلق من حيث الرؤية العرفانية. يعتقد العرفاء الذين يعتبرون الكون تجلياً للإله أن: «تلك المرآة الوحيدة التي كانت موجودة في التعين الأول وانعكس فيها الكمال الإلهي في لحظة واحدة، تحطّمت بمجرد خلق الكون وتمزقت إلى قطع وتناثرت في جميع أنحاء العالم. لذلك، إذا نظرت في كل جزء من العالم، وأخذت كل قطعة من هذه المرآة المكسورة ونظرت إليها سترى الله لا محالة.» (حكمت، ١٣٨٤ش: ٨٤)

بشكل عام في هذه المجموعة، يعتبر سهراب المتأثر بالتعاليم العرفانية للشرق الأقصى والتصوف بصورة عامة، أن العالم مستنير ولكنه قذر وملوّث:

الضوء تلوّث. الترنح تلوّث. والذهاب تلوّث (حطام الشمس/أعلى من التحليق: ١٩١)

فـي القصيدة القصيرة "إنه الأمثل"، تُـرى بوضوح فتراتُ الكونية والأصل (الرحلة مـن الظـلام إلى النور ومن النور إلى الظلام). القصة هي قصة الخلق البشـرى وعلاقة الإنسان بالله:

وصل إلى تلة الليل/ بضوء مدوى كسرت قدمه مرآة الفضاء/ رفعت يدى فى ظلام الحزن/ وأشـرت إلى مجرة الوحشـة الفارغة/ والنيزک نظرته ميتة ... / وكان جسـده سـكون وظلام. ../ وفجأة/ قفزت من نار شـفتيه شـرارةُ ابتسـامة / وانهار فى أسفل عينيه تل من الليل. (حطام الشمس/ إنه الأمثل: ١٥٤ و ١٥٥) فى هذه القصيدة، ترتبط أسـطورة "مهرزاد" بنظرية "التجلى" العرفانية. وفى أسـطورة "مهـرزاد"، وهى إحدى الأسـاطير الأساسية فى الميثراسـية١، «الصخرة الخصبة تنثر الرماد والشظايا النارية أثناء ولادة الميثرا. الميثرا هى إله النور ومن الطبيعى أن تولد هكذا. ... والكهف (المعبد) مثـل الكون، كله ظـلام، يجد النور والضوء مع ولادة الميثرا (مهر). وسـقف معبد مهرى هو رمز للسـماء.» (شاه‌سنى، ١٣٨٨ش: ١٠٤) (مقتبس من ورمازرن، ش١٣٧٢: ٩٤؛ رضى، ١٣٧١ش: ٢٠٠)

وفـى المقطوعـات التالية من مجموعة "حطام الشـمس"، يمكن دراسـة خلق النور والظلمـات أيضاً: حلم فى الضوضاء/٢٠٣- زهرة المرايا /١٤٥- أيها القريب/١٥٨- فوهة ملوّنة/١٥٦- فاكهة داكنة/١٨٠- الرفيق/ ١٥١- شاسوسا/١٣٨- الرنين/١٣٥- فى رحلة إلى تلك الجهة /٢٠٧- تقرّب إلينا /١٩٤- أصوات النبات/١٧٨.

### - خلق النور والظلام فى "شرق الحزن"

بعد "حطام الشـمس"، نأتى إلى المجموعة المشـرقة والمعقّدة "شرق الحزن". صوت سـهراب فى هذه المجموعة هو صوت عارف بلغ مرتبة الفناء وشـرب من نبيذ الحب. والآن يشارک الجمهور تجربته حول هذا السكر معبّراً عنها بأقوال مفعمة بشطحات.

فى هذه المجموعة، يمكنک بسـهولة ملاحظة رفقة النور والظلام معاً ومفارقة الكون

1. Mithraism

بوضوح:

... فــي أعماق الظــلام، رأيت قطعة من الشــمس وأكلتها ثم ســكرت وتم إطلاق سراحي و... (شرق الحزن/ وكسرت ورجريت وسقطت: ٢٥٧)

... صمت وتعتيم، وواحد صانع الهمس.

جذع داكن، الفأس الفضى للنور. (شرق الحزن/ إلى الأرض: ٢٦١ و٢٦٢)

ونرى مرافقة مظاهر الوجود المتناقضة فی أساطير معظم القبائل القديمة. «إن التباين بين مايا وأتمان فی الديانات الهندية، والين مع اليانغ فی الديانات الصينية، وأهورامازدا مع أهريمان الشــيطان فــی الديانات الإيرانية أمثلة بارزة لتلــک المظاهر.» (معموری، ١٣٨٣ش: ٤ و٣)

أشــار الباحث الإيرانی محمد معين إلى التفكير المزدوج للآريائيين: «كان لكل من الخير والشــر مصــدرٌ وهما فی حالة صراعٍ مســتمرة مع بعضهمــا. وكانت قوی الخير سبب السعادة وقوی الشــر سبب البؤس والتعاسة. ومن مظاهر الخير، النهار والمواسم المعتدلة والوفرة والصحة والجمال والحقيقة. ومن مظاهر الشــر، الليل والشتاء والجفاف والمجاعة والمرض والقبح والأكاذيب وما شابه ذلک.» (معين، ١٣٢٦ش: ٤٢)

تعدّ مجموعة "شرق الحزن" تجسيداً لتعاليم تصوف الشرق الأقصی فی شعر سهراب. فی هذا التصوف العرفانی، يعبّر الشــاعر عن مسايرة الأضداد بـ"قانون ثنائی القطب". وبعبارة أخری، لا توجد تناقضات فی الحكمة الصينية وديانة ذن، لكن مكونات الكون تُكمل بعضها بعضاً. إنهم يشــيرون إلى هذا المفهــوم برمز الين واليانغ. فی جميع عناصر الكــون مــن أصغره إلى الكون كله، يجــب أن يكون الين واليانغ فيها متســاويين، وإلا ســينهار الكون. وهذه الازدواجية موجودة فی كل شــيء مــن الإلكترون والبروتون، الخالق والمســتقبِل، الليل والنهار، الرطب واليابس، النور والظلام وحتی الوعی الذاتی واللاوعی من النفس البشرية.

فی العرفان الإســلامی الإيرانی أيضاً، «كلّ شیء وكلّ شخص فی هذا العالم يبحث خارج نفســه عن الزوج غير الكفء له ومــن نوع آخر، وفی داخله يهرب من أحدهما ويميل إلى الآخر... لا يمكن للسالک الباحث عن أسرار الحقيقة أن يسلک طريق الإله

ويستكمله إلا إذا هذّب نفسه بطريقة ممزوجة لاختبار غير متكافئ ونقيض الآخر ويستكشف القدرات والدوافع الكامنة الخامدة في أعماق نفسه ويفعّلها وينمّيها، متناغماً مع المراتب التي يسلكها في الطريق والاحتياجات التي تتطلّبها تلك المراتب. عندما يخترق الكون أخيراً، وهو عالم التناقض والأضداد، ويصل إلى الفردوس، فسيحقق البقاء والتحيز.» (كزازي، ١٣٩٣ش: ٥٣)

في شرق الحزن، يحاول سبهري الذي اختبر تصوف الشرق الأقصى، أحياناً اختبار التصوف الإيراني الإسلامي أيضاً. في معظم قصائد هذه المجموعة، على عكس المجموعات السابقة، يشكّل النور بداية العالم ونهايته والعالم ظلام في قلب النور. تفسير لعالم الكثرة مقابل عالم الوحدة (وحدة الوجود):

... أنا وفخار الظلام واختراق السر الأبدي (شرق الحزن/ وكم هو وحيد: ٢٦٢)

في الأسفل، طريق عديم اللون/ في الأعلى شمس ملتئمة (شرق الحزن/ "ويد" (القليل): ٢٥٥)

ماذا تشاهد وحدك؟ / في الأعلى، زهرة النور عمرها يوم واحد/ في الأسفل، ظلام الريح (شرق الحزن/ هلا (ألا): ٢١٧ و٢١٨)

في هذه المقطوعة، يبدو أن الشاعر هو وارث علم الوجود في ديانة المازدا. «إن رؤية الديانة المازدية تقسم عالم الفكر كله إلى قسمين. أحدهما هو "الرقي" النور اللامتناهي الذي استقر فيه أهورامزاد (ما يسمى في الأفستا أهورامازدا)، و"إله الحكمة" منذ يوم الألست، والآخر هو حفرة من الظلام تغرق فيها "الخصم"، "المناهض للقوة" والنفي والإنكار، الانهيار، الانحلال وموت الشيطان (في الأفستا كل شقي خبيث). لا توجد أرضية مشتركة بين قوة الضوء وعكس ها أي الظلام: لا توجد مصالحة للتعايش، ولكنّ هناك حرباً لا هوادة فيها.» (كربن، ١٣٨٧ش: ٥١)

في "شرق الحزن"، تمتزج أحياناً أساطير الأمم المختلفة في لاوعي الشاعر لخلق قصة جديدة:

أتت الريح، افتح أيها الباب، قد أتت بحزن الإله .../ تدفقت المياه، تدفقت المياه، ومن سهول الآلهة أحضرت زهوراً سوداء/ أتت ونحن نائمون، أحضرت ضحكة الإبليس

ورسمتْها على شفاهنا .../ طل الصباح فی الأرض، أحضر التفاحة الذهبية من الحديقة الذهبية.» (شرق الحزن/ "نا" (ليس): ٢٣١ و٢٣٢)

جاء فی الأساطير المصرية: أن فی بداية الكون، غطت المياه السوداء كل مكان حتى قرر الله خلق الأرض والسماء من هذه المياه. (ويو، ١٣٨٢ش: ٢٨)

ولكن من ناحية أخرى، ترتبط "التفاحة الذهبية" و"الحديقة الذهبية" أيضاً بأسطورة الخلق الفارسية.

فـــی مجال أصل الخلق ونوره وظلامه، لا توجد رؤية مشـــتركة فـــی هذه المجموعة الشعرية. فيشير الشاعر أحياناً إلى "الليلة الأزلية" فيقول:

الليلـــة الماضية، كان الشـــيطان يهمس/كان ليلاً وكان هنـــاک مصباح صغير/كان الشيطان وحيداً بمفرده ... (شرق الحزن/ شاطئ المياه: ٢٤٣ و٢٤٤)

وأحياناً يصوّر الخالق الأزلی على أنه نور:

مدّ يداً، حتى تقطر من أصابعک مائة قطرة/كل قطرة تصبح شمساً/ لتخلع ليلتنا بمائة إبرة من الضوء/منفذ منفذ.../تجلّى بسحابة، تنزلها حتى تمطر برداً علينا/حتى نكسر القيود بحماس، لكی نفخر ونتباهی ونلتحق بشمسک. (شرق الحزن/ دعاء وصلاة: ٢٥٨ و٢٥٩)

فی "شرق الحزن"، لا يذكّرنا النور بالعالم المضیء فحسب، بل يعكس أيضاً الحالات الروحية. ولكن فی ســـياق دراســـة – خلق النور والظلام – يمكن دراســـة المقطوعات التاليـــة: گزار(الفاعـــل)/ ٢٤١ – لا للحجر/ ٢٢٧ – و/ ٢٢٩ – شـــجرة بودهی/ ٢٣٩ التســـرب / ٢٥٢- لا/ ٢٣١ – وكســـرت وجريت وسقطت/ ٢٥٦ –كن وحيداً / ٢٥٠ – پادمـــه (اللوتس البری)/ ٢١٩ – الدعـــاء/ ٢٥٨ –كم/ ٢٢١ – إلی/ ٢٤٧ – على الأرض/ ٢٦١ – شـــكپوی (وقع القدم)/ ٢٢٥ – إلی زهرة لا شـــیء/ ٢٦٥- الشيطان أيضاً / ٢٣٥.

## - خلق النور والظلام فی "صوت خطى الماء"

فی قصيدة "صوت خطى الماء"، يشارک سبهری الذی وصل الآن إلی مبتغاه المنشود بكل هدوء، تجاربه فی هذه الرحلة الروحية مع الجمهور بلغة بسيطة نسبياً ولكنها رمزية.

في هذه القصيدة يرى العالمَ كما هو مليئاً بالتناقضات:

... رأيت النور والظلام/ ورأيت النبات في النور والنبات في الظلام/ رأيت الحيوان في النور، والحيوان في الظلام/ ورأيت الإنسان في النور والإنسان في الظلام. (صوت خطى الماء/ ٢٨٥)

فهـو يقبل الظلمة، كونه عاد من رحلته السـماوية والنفسـية، حتى يصل إلى النور ويقبل العالم ليتّحد مع الله. وفي الأسـاطير الزرادشـتية الإيرانيـة أيضاً هناك «معتقد أساسـي بأن تاريخ العالم هو تاريخ الصراع بين الخير والشـر. وفي هذه المعركة، يكون الإنسـان بطبيعته مناصراً للإله. لم يخلق عبثاً، كما هـو الحال في بعض التقاليد الهندية، ولا هو مظهر من مظاهر عظمة الإله. فالله بحاجة إلى الإنسـان كما أن الإنسان بحاجة إليه. إن العالم الذي يعيش فيه الإنسـان، على الرغم من تلوثه بمهاجمة الشر، إلا أنه في الأسـاس مكان صالح، ذلك لأن الإله هو والده. وإنكار هذا المعتقد، يعدّ أحد الخطايا الأساسية للزرادشـتية. وعلى عكس الديانات الهيلينية، لم يقارن الزرادشتيون بوقاحةٍ بين المادة والروح. بل كانوا يعتقدون أن تحقيق الكائن المثالي يتطلّب بأن يكون الاثنان في وئام وتناسق تام مع بعضهما، وهذا هو الكائن الذي يتجه نحوه التاريخ ويتحقق في نهاية العالم، أو بالأحرى خلال "إعادة بناء العالم.» (هنيلز، ١٣٨٨ش: ٩٤)

يرى سـهراب في مدينة مليئة "بالنمو الهندسـي للأسمنت والحديد والحجر" و"سقف مئات الحافلات التي تخلو من الحمام"، سلالمَ تؤدي إلى "سرداب الكحول" وتسير إلى "قانون فساد الوردة الحمراء" وسلالم أخرى تصل حتى "سطح الإشراق" وتقود الإنسان إلى "منصة التجلّي". في سطور هذه القصيدة، تتدفق روح الحياة برسمها اللطيف.

على الرغم من أن النور هو رمز للروحانية ويستحق العبادة:

إني مسلم / قبلتي زهرة حمراء/ سجّادتي نبعٌ، تربتي من النور/ السهل هو سجادتي/ أنـا أتوضأ بنبض النوافذ/ فـي صلاتي يتدفّق القمرُ، يسـري الطيفُ/ الحجر يظهر من خلف صلاتي/ تبلورتْ جميع جزيئات صلاتي.../... حجري الأسـود هو ضياء الحديقة. (صوت خطى الماء: ٢٧٢)

لكن الظلام لا بأس به أيضاً:

لنتـــذوّق النور/ فلنقوّم ليلَ قرية، حلمَ غـــزال ... / ... ونفتح أفواهنا إذا طلّ القمر/ ولا نقول إن الليل ردیء/ ولا نقول إن الليل لا علم له بإدراک الحديقة. (م.ن: ٢٩٣)

يذكّرنا شـــعور سهراب فی هذه الســـطور بتفكير يونغ: «لا ينبغی اعتبار الشر عدواً متطفلاً أو منتصراً. إن الشر قوة تشارک فی بناء أی شیء.» (يونگ، ١٣٨٩ش: ٤١٧)

فی هذه القصيدة، على عكس المجموعات الأولى، قول صريح بأن بداية العالم ونهايته نور، وهذه الدنيا عبارة عن مكان مظلم قد تضيئه أحياناً أشـــعة من النور البدائی. ليس من دون سبب أن يلجأ الشاعر إلى الطفولة وفترة ما قبل التاريخ ويعتبر السعادة بدائية:

لنزيل الحجاب:

لندع الهواء يلامس الإحساس/ لندع المراهقة، تبيت تحت أی عشبة تختارها/ لندع الغريزة تتبع اللعب .../ ... فی الصباح، عندما تشرق الشمس، دعونا نولَد ... / .. دعونا نرتقـــی ذروة المحبة على قدم الأمطار الرطبة/ نفتح الباب بوجه البشـــر والنور والنبات والحشرات. (صوت خطى الماء: ٢٩٧ و٢٩٨)

يبـــدو أن الفئة التی تعتبر ســـهراب من أتباع الصوفية الإيرانية وتصوفه اســـتمراراً لتصوف المدرسة الإيرانية الأصلية، أی مدرسة شيوخ خراسان (شميسا، ١٣٨٢ش: ٢٨) قد اهتمت بهذه القصيدة.

**- خلق النور والظلام فی قصيدة "المسافر"**

يجتاز "المسافر" فی هذ القصيدة رحلتين بالتوازی: رحلة تاريخية ورحلة أسطورية.٢ «هذه الرحلات، بالإضافة إلى الأماكن العادية والخاصة (جاجرود، وما إلى ذلک) تشمل منطقتين من مهد الحضارة البشرية، وهما بلاد ما بين النهرين وبابل والقدس من ناحية، والهند والتبت وجبال الهيمالايا من ناحية أخرى. "إلى مزرعة طفولتی اقتادنی الســـفر" أی أقتادتنی إلى الســـنوات الأولى من الحضارة الإنســـانية. (شميسا، ١٣٧٤ش: ١٣٢)

فـــی هذه القصيـــدة، يمكن رؤية الأســـاطير البابلية والمصريـــة واليونانية والإيرانية والبوذية وما إلى ذلک معاً، فتغلب عليها الطابع الإيرانی الإســـلامی فی موضوع نشأة الخلق:

وقعت نظرة المسافر على الطاولة:

«يـا له من تفاح جميل !/ الحياة منتشـية بالعزلة/ وسـأل المضيـف:/ـ ما تقصد بـ جميـل؟/ -ـ أقصد إفصاح الأشـياء عن حبها/ والحب وحده الحب/ يؤنسـك بدفء تفاحة/ وحده الحب/ اقتادني إلى رحاب أشجان الحياة/ إلى مقام صيرورة الطير ...» (المسافر: ٣٠٦)

... ويجلس زرزور على غصن شـجرة/ تورق كتاب الموسـم/ وكان السطر الأول: / الحياة هي الإهمال الملون لإحدى دقائق حواء. (م.ن: ٣١٢ و٣١٣)

في هذه القصيدة، إن الصلة بين "النور" و"الظلام" تشـبه "صوت خطى الماء" ويقول سهراب بصراحة:

قادم أنا من صحبة الشمس/ أين هو الظل؟ (م.ن: ٣١٩)

وهو كشـاعر عارف صوفي، يريد أن يسـتنير قلبه بالنور الإلهي مرة أخرى؛ ولكن نظراً لتأثره بالتصوف البوذي والهندي، فإن الوصل يستحيل:

طوبى للنباتات التي تحبّ النور/ ويد الضوء الممدودة على أكتافها/ - لا، إن الوصل ليس ممكناً / هناك دائماً مسافةٌ. (م.ن: ٣٠٨)

## - خلق النور والظلام في "الحجم الأخضر"

يتحوّل تحسّـر المسـافر إلى شـغف في هذه المجموعة من الحجم الأخضر. في هذه المقطوعة، يجتاز الشاعر مسافات ويصل إلى المدينة الفاضلة (في العقل وفي عالم الخيال الشعري) ويحاول تحفيز الآخرين من خلال وصف هذا العالم الخيالي:

أصعد إلـى الذروة، أنا ملء بالأجنحة والريـش/ أرى الطريق في الظلام، أنا ملء بالفوانيـس/ أنا ملء بالنور والرمل/ وملء بالأشـناق والأشـجار/ أنا ملء بالطريق، بالجسـر، بالنهر، بالأمواج/ ريشـتي من ظـل ورقة في الماء: /كم هـو وحيد داخلي. (الحجم الأخضر/ الضوء، أنا، الزهرة، الماء: ٣٣٦ و٣٣٧)

أو:

هناك شـيء في قلبي، مثل غابة من الضوء، مثـل قيلولة في الصباح / وأنا جزوع

إلى حد أننى أريد / أركض إلى أقصى السهل، أرتقى إلى قمة الجبل. (الحجم الأخضر / فى كلستانه: ٣٥٠ و ٣٥١)

«الصيرورة٣، بعد أن امتلأ قلبه بالنور أو شيء من هذا القبيل، تُصاب نفسه بالتمزّق نوعاً ما؛ أى أن "الأنا" المتحوّلة من القلب تنفصل عن "نفسه". "الأنا"، التى هى الوجود المادى تبقى فى مكانها، و"الذات" التى هى حضور مجرّد، تهرب من ذلك المكان ... وهنا يتحوّل المكان إلى فضاء يتحقق فيه العلوّ والرقى.» (كنعانى، ١٣٩٧ش: ١٩)

إن الحماس والشغف فى قصائد هذه المجموعة تذكّرنا بـ "السير إلى الله" (السير من الخلق إلى الحق) حيث يقوم الصوفى بالبحث عن الله ثم يمكث حتى يتحقق الوصل.

«فى هذا التحوّل، يكون الصوفى فى حالة سُكر؛ فهو فى الحقيقة مع الله. فى هذا التحوّل والصيرورة، ليس الصوفى إلا سالكاً؛ الذات هى الطريق وما يؤدى إليه. فى هذا التحوّل، يختفى الثالوث المحطّم والمقسّم والمصعّب فى المعرفة والتعريف والمعروف حتى تظهر الوحدة. فى هذا التحوّل والانتقال ينتهى الفراق ويبدأ الوصل؛ ويختفى الظل فى الضوء. وتتصل الروح بالمحبوب وتتحد الأنا أو الذات بالآخر.» (كزازى، ١٣٩٣ش: ١٤٠و١٣٩)

فى قصيدة "وراء البحار"، يبنى الشاعر زورقاً ليفتح نافذة من هذا العالم المظلم تطل على النور:

... يجب أن نبتعد / غنى أغنيته فى الليل / إنه دور النوافذ. (الحجم الأخضر / وراء البحار: ٣٦٤)

ثم من خلال "رسالة فى الطريق" يحاول تقديم تحف من النور للآخرين:

« سوف آتى ذات يوم / وسأحضر رسالة / سأصب الضوء فى العروق / وسوف أصرخ: يا من سلاله غارقة فى النوم! أحضرت تفاحة، تفاحة الشمس الحمراء / ... سوف ألتهم النور / سأحبّه.» (الحجم الأخضر / ورسالة فى الطريق: ٣٣٨-٣٤٠)

فى الأساطير، «تمثل الشمس الضمير الواعى والتنوير والحكمة.» (گرين وآخرون، ١٣٨٣ش: ١٦٢) و"التهام النور" هو استعارة لفهم التعاليم المقدسة.

على الرغم من أن هذا العالم مظلم، ولكن هذا الظلام ليس بعيداً عن النور. وهو

الذی أصبح الآن یمیل إلی التصوف الإسلامی، ولا یعتبر الوصل أمراً مستحیلاً:

... قلت لهم:/ الشمس مطلة علی عتبات أبوابکم/ إذا فتحتم الباب، فسوف تلمع فی سلوککم. (الحجم الأخضر/ سورة التفرج: ٣٧٤)

بما أنه قد غسل نظرته فی "صوت خطی الماء" فلا یجد اللیل والظلام مرهقاً؛ اللیل عنده "لیلة الوحدة اللطیفة":

اسمع، فإن أبعد الطیر فی العالم یغنّی/ اللیل ناعم وخالص ومفتوح/ الغرنوقیات/ والفرع الأعلی صوتاً من الموسم یسمع القمر. (الحجم الأخضر/ لیلة الوحدة اللطیفة: ٣٧١)

وکما یقول ویلیام بلیک: «عندما تغسل أبواب البصیرة بسبب التغییرات الأساسیة وتُطهّر، ستظهر الأضداد بأشکال جدیدة غیر متعارضة.»

عند هذه النقطة ینشد الشاعر مثل النبی:

رأوا رسولاً علی کل جبل/ حملوا سحابة إنکار/ أنزلنا الریاح/ لإزالة القبعة من رؤوسهم/ بیوتهم کانت ملیئة بالأقحوان/ أغلقنا أعینهم/ لم نوصل أیدیهم إلی رئیس فرع الذکاء/ ملأنا جیوبهم بالتعوّد/ لقد شوّشنا نومهم بصوت رحلة المرایا. (الحجم الأخضر/ سورة التفرج: ٣٧٥ و٣٧٦)

«هذه القصیدة هی قصة الهجرة البشریة من أرض الطبیعة الخضراء المنعشة. وتلوّث الإنسان بجراثیم التعوّد، خسارته لذاته بالتقالید. استجابة الإنسان لآلاف الأدیان والأیدیولوجیات. ابتعاد الإنسان عن طبیعته النقیة والشفافة. خروجه من عالم الحب الرطب.» (آزاد، ١٣٧٤ش: ٣٠٢)

### - خلق النور والظلام فی "نحن لا شیء... نحن نظرة"

فی "نحن لا شیء، نحن نظرة"، بعد فترة من الهدوء الذی تجلّی فی مؤلفاته، یتعامل الشاعر مرة أخری مع سر الخلق بمظهر أسطوری، بحیث یکون الموضوع المهیمن فی قصائد هذه المجموعة هو قصة الخلق، هبوط الإنسان وحنینه وضیاعه فی هذا العالم الأرضی.

"من المیاه فصاعدا" قصة حیاة الإنسان. تبدأ القصة من الیوم الذی "کانت فیه

المعرفة تعيش على حافة الماء" وكان الإنسان "سعيداً بالفلسفات اللازوردية فى كسل المراعى اللطيف"، ثم تشير إلى دخول الإنسان إلى هذا العالم:

حينها / كان إصبع التطور / فى هندسة الحزن الدقيقة يبقى وحيداً. (نحن لا شىء، نحن نظرة/ من المياه فصاعداً: ٤٢٥)

فى مجموعة "كان طائر هنا"، يتعامل الشاعر مع خلق الإنسان بتعبير رمزى، استعارى وأسطورى (نظرية الأصل):

... يا حياة مكثفة!/ جذورك تشرب الماء من مهلة النور/ االبشر - هذا الحجم المحزن - / ينام على جدار المسبح / يرى يوم المسبح الممتلئ ... / ...أنا / وريث دور بساط الأرض / وجميع منحنيات هذا المسبح / شكله وعاء نحاسى / سافر معى / من الأرض الغريزية الوعرة / إلى إزالات ضمير اليوم ... (نحن لا شىء، نحن نظرة/ كان طائر هنا: ٤٣٠ و٤٣١)

فى "نص الليل القديم"، عبارات "الأحاديث الخضراء الفلكية"، "أوراق التين الداكنة"، "الحجر"، "صدر الماء"، "النفاحة اليومية"، "الفروع الأسطورية"، "موسيقى النجوم" و.. يتذكّر بداية الخلق على أساس الأساطير الإيرانية الإسلامية.

يا من بين أحاديث الفلك الخضراء! / أوراق تين الظلام / تجلب عفة الحجر / صدر الماء يتلهّف إلى صورة حديقة / يحترق / تفاحة يومية / طعمها مثل الوهم فى فمى ... / هذه الليلة / يدى لا نهاية لها: / هذه الليلة من الغصون الأسطورية / يقطفون الثمار. (نحن لا شىء../نص الليل القديم: ٤٣٣ و٤٣٤)

فى هذه القصيدة، يرى الشاعر "مواهب الليل المجهولة" فى المنام. وفى هذا المنام يمزج سبهرى أساطير الخلق المختلفة مع بعضها. وكسائر قصائد هذه المجموعة، يشير الشاعر إلى أسطورة الأصل والخلق من الظلام. «فى هذه القصيدة يبادر الشاعر بقراءة أقدم نسخة للعالم وهى أعرق نسخة بالفعل. وعصر الخلق والفترة التى لم يكن فيه الإنسان قادراً على الكلام ويصف فترة الحياة البشرية فى عصر الحجر ثم يشرح كيف أن الإنسان بدأ يتكلّم، لكن هذه القصيدة ليست مجرد تاريخ لحياة البشر، فهى تتحدّث أيضاً عن نفسها وإلهام الشعر. وبالتالى، إن الغاية من النص القديم، الروايات القديمة

والغرض من الليل، الفترة البدائية وظلام عصر الخلق.» (شميسا، ١٣٨٢ش: ٢٧٥)

في شهوده الشعري لهذه المجموعة، ينشد سبهري تعاليم من التصوف في الشرق الأقصى والتصوف الإسلامي، بالإضافة إلى أساطير من دول مختلفة. وفي هذه المجموعة، وأكثر ما يرمي إليه الشاعر، هو الإشارة إلى نظرية الأصل والخلق من الظلام، ما جعل هذه المجموعة تتسم بالغموض.

في آخر قصيدة لـ "ثمانية كتب" وهي قصيدة "الحضور حتى النهاية"، شهد الشاعر بداية الليل البدائية:

الليلة/ في حلم غريب / نحو الكلمات/ ستفتح/ ستقول الريح شيئاً / ستسقط التفاحة/ ستتدحرج على أوصاف الأرض/ ستواصل حتى حضور الوطن الغائب ليلا ... (نحن لا شيء، نحن نظرة/ الحضور حتى النهاية: ٢٥٥ و٢٥٦)

انفتاح الباب للكلام (بداية التكلّم) وتساقط التفاح (إغراء الوصول إلى المعرفة) يشير إلى حنين الفردوس وهبوط الإنسان حسب الأساطير الإيرانية الإسلامية. في هذه الأساطير، «يرافق تعليم الأسرار لآدم، تعليم الأسماء وتناول الفاكهة المحرّمة. الفاكهة المحرّمة هي ثمرة معرفة وبصيرة.» (حسيني وبهمني، ١٣٩٣ش: ١٢)

في المقطوعات التالية، يشير سبهري أيضاً إلى قصة الخلق وهبوط الإنسان: من المياه فصاعداً/ ٤٢٣ –كان طائر هنا/ ٤٢٩ – نص الليل القديم/ ٤٣٣ – عيون الاجتياز/ ٤٤٢ – زمن الرمل اللطيف/ ٤١٧.

## النتيجة

إن الإشارات الوفيرة إلى مفاهيم مثل الوحدة، والطبيعية، ووحدة الوجود، والماضوية، وما إلى ذلك، إنما تعبّر عن النظرة العرفانية الصوفية لهذا الشاعر. فهو إلى جانب المتصوفين الآخرين، يشتاق للعودة إلى الأيام الخوالي. من ناحية أخرى، يتسم تصوف سبهري وأسلوبه العرفاني، بالتفكير والتأمل. الشاعر يغور في تأمله العرفاني الذي يفكّر في بداية الخلق ولماذا وكيف بدأ؟ هذا الشغف والتفكير يأخذه إلى زمن الأساطير، حيث يتحد فيه الأزل والأبد وكل الأحداث قابلة للتكرار. وبهذا يتشابك

التصوف العرفانی والأسطورة فی شعر سبهری ويعبّر عنها بلغة رمزية. من بين الأساطير المختلفة، يركّز على أسطورة الخلق (أكثر من عشرين مرة). إن خوض سبهری لأساطير الأمم وكذلک تعلّقه بعالم التصوف، جعل رؤيته تمتاز برؤية عالمية.

فی مجموعة "موت اللون"، الالتفات إلی الحقائق المريرة والمؤلمة للمجتمع يمنع سبهری من معالجة المفاهيم المجردة مثل قضية الخلق.

فی "حياة الأحلام" وما بعدها، تدخل "الذات" الشعرية لسهراب، مرحلة زمن الأساطير لاكتشاف سر الوجود فی ذلک الزمان والمكان. وفی مجموعتی "حياة الأحلام" و"حطام الشمس" إن عقل سهراب وروحه متجه نحو تصوف الشرق الأقصی، ويتطرق إلی مرحلتی "الكونية" و"الأصل" حيث للعالم الغريب مكانة خاصة فيهما ويتجلی ذلک بوضوح وبشكل منفصل. فی هذه الفترة، يبدأ الخلق من قلب الظلام ويصل إلی النور. فی هاتين المجموعتين، يعتبر سهراب، متأثراً بتعاليم تصوف الشرق الأقصی والتصوف بشكل عام، أن العالم مستنير ولكنه قذر وملوّث فی نفس الوقت.

فی "شرق الحزن"، يحاول سبهری الذی اختبر عالم تصوف الشرق الأقصی، أن يخوض أحياناً تجربة التصوف الإيرانی الإسلامی أيضاً. فی هذه المجموعة، هناک تأرجح بين خلق الظلام وخلق النور، مما يدل علی شک الشاعر وريبه. فی معظم قصائد هذه المجموعة، علی عكس المجموعات السابقة، يشكّل النور بداية العالم ونهايته. وعالم الظلام فی قلب النور يدلّ علی عالم الكثرة مقابل عالم الوحدة.

فی قصيدتی "صوت خطی الماء" و"المسافر"، يميل سبهری الذی وصل إلی هدوء نسبی إلی التفكير بحاضر الكون أكثر من بدايته. فی هاتين القصيدتين، إن بداية العالم ونهايته من النور وفقاً للتصوف الإسلامی، وهذا العالم ظلام تضيئه أحياناً أشعة من النور البدائی. وهذا هو السبب فی انتقال الشاعر إلی أيام الطفولة وعصور ما قبل التاريخ، وجعله يعتبر السعادة بدائية فی الأساس.

وتظهر هذه الرؤية فی "الحجم الأخضر"، مع الفرق فی أنه فی مجموعتی "صوت خطی الماء" و"المسافر"، يعتبر سهراب الذی كان متأثراً بتصوف الشرق الأقصی، أن الوصل العرفانی، أی الوصول إلی النور والإفاضة، أمرٌ مستحيل، ولكن فی "الحجم

الأخضر" بحسب التصوف الإسلامي، لا يرى مسافة كبيرة بين عالم النور والظلام.

في "نحن لا شيء، نحن نظرة" يتجه سبهري بعد فترة من الهدوء التي انعكست في بعض مجموعاته، نحو سر الخلق بنظرة أسطورية مرة أخرى. في سياق مظهر الشهود في قصائد هذه المجموعة، ينشد الشاعر تعاليم من تصوف الشرق الأقصى والتصوف الإسلامي، بالإضافة إلى أساطير مختلف الشعوب معاً. في هذه المجموعة، تفوق نظرية الأصل والخلق من الظلام، وهو أحد الأسباب الذي جعل هذا الكتاب يتسم بشيء من الإبهام والغموض.

## المصادر والمراجع


القرآن الكريم

الكتاب المقدس

ابن عربي، محمدبن علي. (۱۳۸۷ش). التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الانسانية (جهان انسان شد و انسان جهاني). ترجمة قاسم انصاري. طهران: دار علم للنشر.

ابن عربي، محمد بن علي. (۱۳۸۸ش). الفتوحات المكية. ترجمة محمد خواجوي. طهران: نشر مولي.

احمدي، جعفر. (۱۳۹۰ش). «آيين هندو؛ گوناگوني طرح‌ها در فرآيند آفرينش و انحلال جهان». معرفت اديان. السنة الثالثة. العدد الأول. صص ۹٤-۱۱

اوحدي مراغه‌اى، ركن‌الدين. (۱۳۹۱ش). مجموعة أشعار. المراجعة: حميد سمناني وسعيد نفيسي. ط ۱. طهران: سنايي للنشر.

آزاد، پيمان. (۱۳۷٤ش). در حسرت پرواز. ط ۱. طهران: هيرمند.

بوكاي، موريس. (۱۳٦٤ش). مقايسه‌اى ميان تورات، انجيل، قرآن و علم. ترجمة ذبيح‌اله دبير. طهران: مكتب النشر الثقافي الإسلامي.

جلالي نائيني، محمدرضا. (۱۳۸٤ش). ثنويان در عهد باستان. طهران: طهوري.

حسيني، مريم و كبرى بهمني. (۱۳۹۳ش). «تكرار هاى اساطيرى در كشف الاسرار روزبهان بقلي شيرازي». فصلية ادبيّات عرفاني و اسطوره شناختي. السنة ۱۰. العدد ۳۷ . صص ۱۰۹-٦۹

حكمت، نصراله. (۱۳۸٤ش). حكمت و هنر در عرفان ابن‌عربي. طهران: فرهنگستان هنر.

رضي، هاشم. (۱۳۷۱ش). آيين مهر (ميترائيسم). طهران: بهجت.

زهره وند، سعيد و مسعودي، مرضيه. (۱۳۹۲ش). «نشانه هاى كيهاني در شعر و نقّاشي سهراب سپهري». جستارهاى ادبي. السنة ٤٦. العدد۱ (التسلسل ۱۸۰). صص ۱۵۸-۱۲۵

ساندرز. ن. ك. (۱۳۷۲ش). بهشت و دوزخ در اساطير بين‌النهرين. ترجمه ابوالقاسم اسماعيل‌پور.

طهران: فكر روز.
سلماني‌نژاد مهرآبادي، ساغر. (۱۳۹٤ش). «واكاوى و تحليل گونه‌هاى مختلف اسطوره در شعر سهراب». ادبيات پارسى معاصر. مركز أبحاث العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية. السنة ٥. العدد الثاني. صص ۱۳۸-۱۱٥
سهروردي، شيخ شهاب‌الدين. (۱۳۷۷ش). آواز پر جبرئيل. باهتمام حسين مفيد. ط ۲. طهران: مولى.
سياهپوش، حميد. (۱۳۷٤ش). باغ تنهايى (يادنامه‌ى سهراب سپهرى). ط ۳. طهران: پرنگار پارس.
سپهري، سهراب. هشت كتاب. (۱۳۷۱ش). ط ۱۱. طهران: طهورى.
شاهسني، علي‌محمد. (۱۳۸۸ش). آيين مهر و بازتاب آن در منظومه‌هاى بزرگ عرفانى. ط ۱. سمنان: جامعة سمنان.
شايگان، داريوش. (۱۳۸٦ش). اديان ومكتب‌هاى فلسفى هند. ج ۱ و ج ۲. ط ٦. طهران: اميركبير.
شعيري، حميدرضا وغلام حسين زاده، غلام حسين وخراساني، فهيمه. (۱۳۹٤ش). «بررسى نظام گفتمانى شوشى در داستان سياوش». فصلية پژوهش هاى ادبى. السنة ۱۲. العدد٤۸. صص ٥٤-۳٥
شميسا، سيروس. (۱۳۸۲ش). نگاهى به سپهرى. طهران: صداى معاصر.
غزالي، محمدبن محمد. (۱۳۸٦ش). كيمياى سعادت. باهتمام حسين خديوجم. ج ۱. طهران: علمى و فرهنگى.
فرشاد، محسن. (۱۳۸۹ش). انديشه‌هاى كوانتومى مولانا. ط ٥. طهران: گلرنگ يكتا.
كربن، هانري. (۱۳۸۷ش). انسان نورانى در تصوف ايرانى. ترجمة فرامرز جواهرى‌نيا. شيراز: آموزگار خرد.
كزازي، ميرجلال‌الدين. (۱۳۹۳ش). دمى بى خويشتن با خويشتن. طهران: معين.
كنعاني، ابراهيم. (۱۳۹۷ش). «معناشناسى نور در شعر سهراب سپهرى» مجلة "زبان شناسى وگويش هاى خراسان"، جامعة فردوسي مشهد. العدد ۱۸. صص ۲۰-۱
كومن، فرانتس. (۱۳۸۳ش). آيين پررمز و راز ميترايى. طهران: بهجت.
گذشتي، محمدعلي وبهروز روميانى. (۱۳۹۲ش). «شهر نور و ظلمت در شعر سپهرى». ادبيات پارسى معاصر، السنة الثالثة، العدد الثاني (التسلسل٦). صص ۱۱٤-۸۹
گرين، ويلفرد وآخرون. (۱۳۸۳ش). مبانى نقد ادبى. ترجمة فرزانه طاهرى. طهران: نيلوفر.
گودرزي، كوروش وسيدمحسن حسيني موخر ومحمدرضا روزبه. (۱۳۹٥ش). «بررسى وتحليل تجلّى زمان ومكان مقدّس اساطيرى در عرفان». فصلية ادبيات عرفانى واسطوره شناختى. السنة ۱۲. العدد ٤٥. صص ۲٤۸-۲۱۷
گيتون، ژان وگريشكا بوگدانف. (۱۳۸۷ش). خدا وعلم. ترجمة عباس آگاهى. ط ٦. طهران: مكتب نشر الثقافة الإسلامية.

لاجوردی، فاطمه. (۱۳۹۵ش). «خلق در اديان». طهران: مركز دائرة المعارف الإسلامية الكبرى.
معين، محمد. (۱۳۲٦ش). مزديسنا وتأثير آن در ادبيات فارسی. طهران: جامعة طهران.
نزهت، بهمن. (۱۳۸۸ش). «نماد نور در ادبيات صوفيه». مجلة علمية محكمة للدراسات العرفانية. العدد ۹. صص۱۸٦-۱٥۷
ورمازرن، مارتن. (۱۳۷۲ش). آيين ميترا. ترجمة بزرگ نادرزاد. طهران: چشمه.
ويو، ژ. (۱۳۸۲ش). اساطير مصر. ترجمة ابوالقاسم اسماعيل‌پور. ط۱. طهران: کاروان.
هالرويد، استوارت. (۱۳۸۸ش). ادبيات گنوسی ۱. ترجمة ابوالقاسم اسماعيل‌پور. ط۱. طهران: اسطوره.
هروی، محمدشريف نظام‌الدين. (۱۳٦۳ش). انواريه (ترجمة و شرح حكمة الإشراق للسهروردی). طهران: اميركبير.
هينلز، جان. (۱۳۸۸ش). شناخت اساطير ايران. ترجمة ژاله آموزگار واحمد تفضلی. ط ۱٤. طهران: چشمه.
الياده، ميرچا. (۱۳۹۳ش). اسطوره و واقعيت. ترجمة مانی صالحی. طهران: پارسه.
يونگ، كارل گوستاو. (۱۳۸۹ش). الإنسان ورموزه. ترجمة محمود سلطانيه. ط۲. طهران: جامی.

إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة العاشرة – العدد الثامن والثلاثون – صيف ١٣٩٩ش/ حزيران ٢٠٢٠م

صص ١٣٨ ـ ١٢١

# معنى "الزحاف" وتوظيفه كمصطلح في العروضين الفارسي والعربي؛ دراسة مقارنة

غلامعباس ذاكري*

سيّد محمّد حسيني (الكاتب المسؤول)**

## الملخص

"الزحـــاف" باللغة العربية يعني الابتعاد عن المبدأ وبمعنى زحف الطفل. وفي اصطلاح علم العروض العربي، يطلق على خيارات متعددة تسـهّل على الشاعر العربي عملية إنشـــاد الشـــعر. وفي الشعر الفارســـي، يطلق على أصول ومبادئ لا مفرّ منها تقريباً، وعلى الرغم من صعوبة الالتزام من قبل الشـــاعر الفارســـي إلا أنها جعلت الشـــعر الفارســـي أكثر إيقاعاً وتناسقاً من الشـــعر العربي، لدرجة أن يد الشاعر العربي أكثر انفتاحاً في اختياره للكلمات من الشـــاعر الفارســـي. حاول هذا البحث من خلال مصادر عروضية فارسية وعربية وهي متوفرة في المكتبات، استخراج قواعد الزحاف وأســـبابها من كتب العروض العربي المختلفة ومقارنتها مع قواعد العروض الفارسي. وقد توصّل البحث في هذه المقارنة، إلى أن الشـــعراء الفرس لا يمكنهم اتباع عروض الشـــعر العربي على الإطلاق، لذلك ابتكر علماء العروض الفارســـي قواعد جديدة مســـتمدّة من الشعر الفارســـي، وبما أن العروض الفارســـي ليس بعيداً عن العروض العربي، فليس من الضرورة بمكانٍ ابتكار آلية جديدة لوزن الشعر الفارسي.

**الكلمات الدليلية**: البيت، الزحاف، العروض، المصراع.

*. خريج مرحلة الدكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، جامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران zsadyaa@gmail.com

**. أستاذ في اللغة العربية وآدابها، فرع كرج، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران Smhosseini.1937@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/١١/٢٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٩/٤/١٢ش

## مقدمة

إذا ما قارنا مصرعين فی البیت الواحد من الشعر العربی، لوجدنا فيه اختلافات كثيرة من حيث التغييرات التی تطرأ على الوزن مقارنة بالبيت الواحد من الشعر الفارسی:

بَنـی نَهشَـلٍ أَبقـوا عَلَیكُـم وَلَم تَـرَوا　　سَـوابِقَ حـامٍ لِلذِمـارِ مُشَـهَّرِ

بَ نِی نَه، شَ لِن أَب قو، عَ لَی کم، وَ لَم تَ رَو　　سَ وا بِ، قَ حا مِنلِذ، ذِ ما رِ، مُ شَه هَ رِی

فعولن، مفاعیلن، فعولن، مفاعلن　　فعولُ، مفاعیلن، فعولُ، مفاعلن

طويل مثمن مقبوض

(الفرزدق، ۲۰۰۷م: ۳٤٦)

ولكن إذا قارنا مصراعين من الشعر الفارسی، فإننا نرى اختلافاً أقل بكثير بين المصراعين:

«از اختـر یکی روز فـرّخ بجُسـت　　که بیـرون شـدن را کی آید درست»

(فردوسی، ۱۳۸۹ش: ۳/ ۱۱۲)

اَ زَخ تَر، یِ کی رو، زِ فَر رُخ، بِ جُست　　کِ بی رون، شُ دَن را، کِ یا یَد، دُ رُست

فعولن، فعولن، فعولن، فعول　　فعولن، فعولن، فعولن، فعول

متقارب مثمّن مقصور

## خلفية البحث

يعدّ كتاب "المعجم فی معايير أشعار العجم" لشمس الدين قيس الرازی أوّل كتاب فی العروض الفارسی فی القرن السابع الهجری. وقد تمّ فی هذا الكتاب الجليل تحديد بعض الزحافات العربية ومقارنتها بالزحافات الفارسية. وقد كتب نصير الدين الطوسی كتاب "معيار الأشعار" فی هذا القرن أيضاً وهو مقرّب للعروض العربی. ويمكن القول إن جميع علماء العروض بعد شمس قيس ونصير الدين، قاموا بتطوير هذا العلم فقط وتكرار ما تطرق إليه الاثنان. كرّس علماء العروض المعاصرون، باستثناء برويز ناتل خانلری، لكتابة الكتب المدرسية، وبعضهم وبناء على اقتراح خانلری، قاموا بعملية التقطيع والتهجئة وتركوا التقطيع على أساس السواكن والمتحركات، تلك الطريقة التی كانت

شائعة في العروض التقليدي الفارسي والعربي منذ عهد الخليل بن أحمد. وهناك كتاب آخر للأستاذ پرويز ناتل خانلري عنوانه "أوزان الشعر الفارسي" ولم يجر هذا الكتاب أي مقارنة بين عروض وقوافي اللغتين الفارسية والعربية. لذلك، من الضروري إجراء مقارنة في معنى وتوظيف الزحاف في العروضين الفارسي والعربي، لحلّ بعض المشاكل في فهم "المعجم" وزيادة معرفة الراغبين الفرس والعرب في علم العروض. فلم تجر حتى الآن أي دراسة أو مقالة ولا كتاب في هذا الموضوع ولا حتى الموضوعات المشابهة له.

## أسئلة البحث

١. هل اقتبس العروض الفارسي من العروض العربي؟
٢. هل يتفق تماماً معنى الزحاف وتوظيفه في العروض العربي مع العروض الفارسي؟
٣. هل قواعد العروض العربي هي نفس قواعد العروض الفارسي وهل يمكن تقطيع الشعر الفارسي باستخدام العروض العربي دون أي تغييرات؟
٤. أيهما أكثر إيقاعاً الشعر الفارسي، أم الشعر العربي؟!

## فرضيات البحث

١. من المفترض أن يكون العروض الفارسي مقتبساً من العروض العربي.
٢. ربما يختلف معنى العروض الفارسي قليلاً عن العروض العربي، ومن حيث التوظيف والاستعمال، ربما يحتاج علماء العروض الفارسي إلى تغييرات وتعديلات في العروض العربي لجعلها تتفق مع الشعر الفارسي.
٣. ربما يمكن القول إن الشاعر الفارسي يجب أن يتبع قواعد صارمة لتأليف الشعر، وهو ما لا يلزم الشاعر العربي باتباعه.
٤. يبدو أن الشعر الفارسي أكثر إيقاعاً من الشعر العربي.

## الزحاف

قال ابن المنظور في معنى الزحاف: «زحف إليه يَزْحَفُ زَحفاً وزُحوفاً وزَحفافاً، مَشَى... قال الأزهري: أصل الزحف للصبي وهو أن يزحف علَى استه...» وشبه بزحف

الصبيان، زحف الفئتين تَلتَقيانِ للقتال. فيمشـــى كل فيه مشـــياً رويداً للفئة الأخرى قبل التداني للضِراب ... وزَحَفَ القَوم إلى القوم: دلفوا إليهم. والزَحف: المشى قليلاً، قليلاً.... وزَحفَ في المشى يَتزحَفُ زَحفاً وزَحَفاناً: أعييى.» (ابن المنظور، ١٩٩٨م: زحف) وقال ابن فارس أيضاً: «وزاحف الســهم: الذى يقع دون الغرض ثم يزحف...» (ابن فارس، ١٤٤٠هـ: زحف) وأورد الشــرتوتى: «... زحَفَ... الســهم: وقع دون الغرض ثم زلج...» (الشرتونى، ١٤٠٣ هـ: زحف)

وجــاء فى "قاموس دهخدا": «الزحاف]ز[ (ع مص) فى اللغة مرادفة للزحف بمعنى الذهــاب والزحف ...» (دهخــدا، ١٣٧٢ش: الزحاف) ومصطلــح الزحاف عند علماء العروض جاء على النحو التالى: «اعلم – وفقک الله – أن الزحاف تغيير مختص بثوانى الأســباب خاصةً، خفيفةً كانت أَو ثقيلةً، فلا يدخل فى السبب بكماله ولا فى شىءٍ من الأوتاد مجموعه ومفروقه...» (المحلى، ١٩٩١م: ٦٩)

وقــد أورد عبدالحليم وجيه فى تعريف مصطلح هــذه المفردة: «الزحافُ لغةً: مصدر زاحَفَ وله عدّة معانٍ منها (الإســراع)... واصطلاحاً تغيير بالحذف أَو التســكين مختص بثوانِى الأَســباب بلا لزوم.» (عبدالحليم وجيه، ٢٠٠٧م:٣٠) وجاء فى "المعجم" لشمس قيــس الرازى: «فيما يتعلــق بالتغييرات التى تطرأ على قواعد التفعيلات لاســتخراج الفــروع المذكورة منها: اعلم أن أى تغيير يتم إجــراؤه على قواعد الأفاعيل، للحصول على الفروع، يعتبر زحافاً. المعنى الرئيسى لـ "الزحاف" هو الابتعاد عن المبدأ والضعف فى تحقيق الهدف، وبالتالى فإن سهم الزاحف: سهم لم يصل إلى الهدف. "الزحاف" يعنى الابتعــاد عن المبدأ وقاعدة العروض، لكن "الزحاف" يشــير إلــى التغيرات فى الوزن والقواعد التى تجعل الوزن [عادة] أخف وأكثر إيقاعاً. الزحاف يعنى تغيير يلحق بالحركة، أو حرف واحد، أو حرفين أو ثلاثة أحرف أو أكثر حتى خمسة أحرف من الوزن الأصلى. لذلک، تسمى القصيدة التى يستخدم فيها الزحاف مزاحَفة، والقصيدة التى تنحرف عن قواعد الوزن تســمى المنزحفة...» (الــرازى، ١٣٨٧ش: ٤٧) وقد جاء فى مكان آخر: «تقــول فئة إن هناک جوازات وتغييرات مقبولــة لكن تركها أولى من إجرائها، وتقول أخرى هى حذف حرف الســاكن من السبب الثقيل لا غير.» (إقبالى، ١٣٧٠ش: ١٩٨)

كمـا تبين، فإن الزحاف فى العروض العربى، عبـارة عن تغييرات تطرأ على أوتاد الحشـو ويترك للشاعر الحرية فى اختيار الكلمات المناسبة أكثر من الشاعر الفارسى. «جوازات البحر الهزج كثيرة وهو أقرب الأبحرِ بالنثر فسـّموه لذلك "حمار الشـعراء" فأجـازوا فى – مسـتفعلن – اولا: الخَبن فى حشـوه وعروضته الثانيـة والعروضتين الأخيرتـين ثانياً – الطى – مفتلعِلن فـى كل أجزائه. ثالثاً: – الخَبل – فَعِلَتُن لكنه غير مستحسن.» (الهاشمى، ٢٠٠٨م: ٦٢) يقول المتنبّى:

أبـا سـعيدٍ جنّـب العتابـا     فـربّ رأى خطـأ صوابـا
أَ بـا سَ عِـى، دِن جَـن نِ بَـن، ع تا با     فَ رُب بَ رأ، يـن خَ طَ إِن، صَ وا بـا
مَفاعِلُـن، مُسـتَفعِلُن، فَعولُـن     مَفاعِلُـن، مُفتَعِلُـن، فَعُولُـن
رجز مسدّس مخبون مُخَلّع     رجز مسدّس مخبون مطوىّ مخلّع

فأنهـم قـد أكثـروا الحجّابـا     واسـتوقفوا لردّنـا البوابـا
فَ إِن نَ هُـم، قَد أَك ثَ رُل، حُج جا با     وَس تَـو قَ فـو، لِ رَد دِ نَـل، بَـو وا با
مَفَاعِلُن، مُسـتَفعِلُن، مَفعُولُن     مُسـتَفعِلُن، مَفاعِلُـن، مَفعُولُـن
رجز مسدّس مخبون مقطوع     رجز مسدّس مخبون مقطوع

وإن حـدّ الصـارم القرضابـا     والذابـلات السـمر والعرابـا
وَ إِن نَ حَـد، دَص صـا رِ مِل، قِر ضا با     وَذ ذا بِ لا، تِس سُم رِ وَل، عِ را با
مَفاعِلُـن، مُسـتَفعِلُن، مَفعُولُـن     مُسـتَفعِلُن، مُسـتَفعِلُن، فَعُولُن
رجز مسدّس مخبون مقطوع     رجز مسدّس مخلّع

(المتنبّى، ٢٠١٣م: ١٤٩)

فلا يجوز فى العروض الفارسى إجراء مثل هذه التغييرات فى البحر الذى جاء على وزن (مستفعلن)، ثمانى مرات فى كل بيت أو حتى أقل من ذلك: يقول سعدى:

اى ساروان! آهسته رو، كآرام جانم مى‌رود     وآن دل كه با خود داشتم، با دلستانم مى‌رود!

(يعادل البيت فى مضمونه بيت ابن الفارض المصرى: خفف السـير واتئد يا حادى إنما أنت سائق بفؤادى)

(سعدى، ١٣٨٠ش، كليات:١ ٢٠)

| | |
|---|---|
| اِی‌سا رِوان،آهِس تِ رو،کا رام جا،نَم می رَوَد | وان دِل کِ با،خُدداش تَم،با دِل سِ تا،نَم می رَوَد |
| مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن | مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن |

رجز مثمّن سالم

## مقارنة الزحافات فی العروضین العربی والفارسی

یقول شمس قیس الرازی حول عدد الزحافات فی الشعر الفارسی: «للشعر الفارسی ٣٥ زحافا، ٢٢ منها مستمدّة من العروض العربی و١٣ منها من صنع العروضیین الفرس. وکما أطلق العرب علی زحافاتهم أسماء خاصة، فقد اختار علماء العروض الفارسی أیضاً من السمات والمصادر المناسبة أسماء مناسبة لزحافاتهم.» (الرازی، ١٣٨٧ش: ٥٠) فی الواقع إن معظم الزحافات الـ٢٢ التی تحدّث عنها شمس قیس الرازی هی من العلل فی العروض العربی، والتی لا یسع الحدیث عنها فی هذا المجال.

هناک أوزان فی العروض الفارسی، اضطر العروضیون إلی صنع بحور وزحافات جدیدة علی أثرها. یشیر شمس قیس بعد ذکره زحافات العروض العربی إلی زحافات العروضین الفرس: «إن هناک ثلاثة عشر زحافاً من صنع العروض الفارسی وهی: "الجدع"، "الهتم"، و"الجحف"، "التخنیق"، "السلخ"، "الطمس"، "الجَبَب"، "الزلل"، "النحر"، "الرفع"، "الربع"، "البتر"، و"الحذذ"...» (م.ن)

«و"**التخنیق**" هو الخرم نفسه، لأن فی العروض العربی یوظف فی أول البیت من المصراع فحسب. ولکن الشعراء الفرس یستخدمونه فی وسط المصراع أیضاً. فإذا وقع فی وسط المصراع أطلق علیه التنخنیق.» (م.ن) ثم یأتی الکاتب بأمثلة من بحر "الهزج" و"المضارع" منها:

«آن دل‌بر از بلا نمی‌پرهیزد» (م.ن: ١٥٢)

آن دِل بَر، اَز بَ لا نَ، <u>می یَر هی</u>، زَد

مفعولن، فاعلاتُ، <u>مفعولن</u>، فع

مضارع مثمن أخرم مکفوف <u>مخنق</u> مطموس

إذا ما قمنا بتقطیع البیت علی (مفعولن، فاعلن، مفاعیلن، فع) فبحره "هزج مثمّن

أخرم أشتر أبتر" (م.ن) وهو يعدّ من أوزان الرباعيات.

"**الهتم**" هو عبارة عن حذف (المفاعيلن) أولاً حتى نحصل على (فعولن) ثم نجرى عملية "القصر" عليه فيبقى (مفاع) ونستبدله بـ(فعول)، «اجتماع الحذف مع القصر فى "مفاعيلن"»، وأكثر ما يحصل الهتم فى الرباعيات. كهذا المصرع من رباعية خيام:

در عالم عشق محو و ناچيز شديم! (عطار النيسابورى، ۱۳۷۵ش: ۱۱۲)

دَر عا لَ، مِ عِش ق مَح، وُ نا چی ز، شُ ديم

مَفعُولُ، مفاعلن، مفاعيلُ، فعول

هزج مثمن أخرب مقبوض مكفوف أهتم

"**الجبب**" «هو إسقاط سببين فى مفاعيلن، يبقى وتدته (مَفـا)، ثم تصبح فَعَل.» (الرازى، ۱۳۸۵ش: ۵۳) هذا الزحاف كالهتم يحصل فى الرباعى عادةً. يقول جلال الدين الرومى:

«آن وسوسه‌يى كه شرم‌ها را ببرد» (الرومى، ۱۳۸۵ش،ج ۸: ۸٦)

آن وَس وَ، سِ ای كِ شَر، م ها را بِ، بَ رَد

مفعولُ، مفاعلن، مفاعيلُ فَعَل

هزج مثمن أخرب مقبوض مكفوف مجبوب

"**الزلل**" يسمّيه الخواجة مخنّق أزلّ ويقول إنه يوظف «فى ثلاثة بحور وهى الهزج والمضارع والقريب.. .» (الطوسى، ۱۳۷۰ش: ۲۰۷) وقد وقع نصيرالدين فى هفوة حين ألحق هذا الزحاف بالبحر القريب، لأن فى هذا البحر ينتهى بالتفعيلة أو بزحافات فاعلاتن، والفع حسب قول شمس قيس هو "طمس". (الرازى، ۱۳۸۷ش: ۱٦٦) ويأتى بالنموذج الآتى:

«دارنده ما خداى است»

دا رَن دِ، یِ ما خُ دا، یَست — رو زی دِ، هِ ما بِ جا، یَست

مفعولُ، مفاعلن، فاع — مفعولُ، مفاعلن، فاع

قريب مسدّس أخرم مطموس

إذا اعتبرنا الفاع ""هزجاً" و"أزلّ". فلا حاجة إلى البحر القريب فى هذا الوزن:

"هزج مسدس أخرب مقبوض أزل" وهو وفق قاعدة التخريج سليم. «الزلل هو اجتماع الهتم والخرم معاً على مفاعيلن، فيبقى "فاع" من "مفاعيلن" ولأن "فاع" أتى من مفاعيلن أو بعبـارة أخرى التفعيلة التى يلحق بها الزلل تسـمى زللا.» (الرازى، ۱۳۸۷ش:۵۳) ولأن الحـزم يأتى فى بداية المصراع. ولكن "الزلل" مختص بنهاية المصاريع وأوسـطها، فكان الأجدر بشـمس أن يقول الزلل هو اجتماع الهتم والتخنيق على مفاعيلن. يسمّيه خواجه نصير "مخنّقاً أزلّ" وهو حشو زائد. يقول الشاعر:

| | |
|---|---|
| ماهـى كـه دلم زو بـه عنا افتادسـت، | در رنجـورى بـه صد بـلا افتادسـت! |
| ما هى كِ، دِلم زو بِ، بَ لا اُف تا، دَست | دَر رَن جو، رى بِ صَد، عَ نا اُف تا، دَست |
| مفعولـن، فاعلـن، مفاعيلن، فاع | مفعولـن، فاعلـن، مفاعيلن، فاع |
| هـزج مثمّـن اخـرب مكفـوف أزل | هـزج مثمـن أخـرم أشـتر أزل |

و"البـتر" فى العـروض العربى يختلف عن البتر فى العروض الفارسـى: «البَترُ لُغَةً اسـتئصال الشـىء قطعاً، ويطلق على قطعِ الذنب بحيث لا يبقى منهُ شىء. واصطلاحاً: الحـذف مع القطع.... لا يقع البَتر إلا فى بحـرى المتَقَارب والمديد.» (عبد الحليم وجيه، ۲۰۰۷م: ٤۲) «أَبتر، ووزنُه فل، والأبتر: ما سقط ساكن وتده وسكن متحركه وقد سقط من آخره سبب كفل فِى المتقارَب، وكذلك "فاعلاتُن" فى المديد إذا صارت فعْلن...

| | |
|---|---|
| خليلـى عوجـا عَلَـى رَسـم دارٍ | خلَـت مِـن سُـلَيمَى ومـن ميـه |
| خليلـى يعوجـا عَلَـى رَس مدارِن | خَلَتمِـن سُـلَيمَى ومـم مـى يـه |
| سـالِمٌ سـالِمٌ سـالِمٌ سـالِمٌ | سـالِمٌ سـالِمٌ سـالِمٌ أبـترُ |

(الخطيب التبريزى، ۲۰۱۱م: ۱۰۱ – ۱۰۲)

أما فى العروض العربى فتحسـب من العلل التى ترد "فعولن" «البَترُ اجتماع القَطعِ والحَذف، حذفت "لن" بقى "فع" وثم حذفت "العين" للقطع فبقى "فو" ونقل إلى "فل"، هذا قول الخليل...» (الفيومى، ۲۰۱۳م: ۱۵۳) وقج أورد أحمد الهاشمى هذا المثال:

| | |
|---|---|
| خَ لِى لَى، ى عو جا، عَ لَى رَس، مِ دا رِن | خَ لَـت مِـن، سُ لَى مَى، و مِـم مَى، يَة |
| فعولـن، فعولـن، فعولـن، فعولن | فعولـن، فعولـن، فعولـن، فـع |

لكن فى العروض الفارسى، لا يجوز مثل هذا التغيير فى التفعيلات بالوزن العروضى

ومن استخدم هذا التغيير في شعره فهو محكوم بالانزحاف.

وفي العروض الفارسـي، البتر «من الزحافات التي تستخدم في بحر الهزج. «البتر عبارة عن اجتماع الخرم والجبب في مفاعيلن، فيبقى "فا" ويحوّل إلى "فعْ". ذلك لأن "فع" مشتق من "مفاعيلن" ويسمّى أبتر.» (الرازي، ١٣٨٧ش: ٥٢)

مى‌خوردم باده با بت آشفته، خوابم بربود، حال دل ناگفته!

(الرومي، ١٣٧٨ش، ج ٨: ٢٦٩)

مى خُر دَم، با دِ با، بُ تِ آ شُف، تِه خا بَم بِر، بو د حا، لِ دِل نا گُف، تِه

مفعولن، فاعلن، مفاعيلن، فع مفعولُن، فاعلن، مفاعيلن، فع

هزج مثمّن أخرم أشتر أبتر هزج مثمّن أخرب أشتر أبتر

"الجحف" هو خبن فاعلاتن أي إسقاط ثاني السبب فيه فيبقى "فعلاتن" ثم يحذف الوتد منها "فعلا" ويبقى "تُن" ثم تستبدل الأخيرة إلى "فـعْ"، وبما أن "فع" تحصل من "فاعلاتن" يسمّى مجحوفاً. «والجحف أخذ الشيء وقشره، تقول العرب سيلٌ جحاف: يجرف كل شيء ويذهب به، وسمّى هذا الزحاف جحفاً لحذف أغلب أجزائه.» (الرازي، ١٣٨٧ش: ٥٣) كقول الشاعر هذا:

مرد را خوار چه دارد؟ تن خوشخوارش چون تو را خوار كند، چون نكنى خوارش؟!

(ناصر خسرو، ١٣٧٠ش: ١٢٠)

مَر د را خا، رچ دا رَد، تَ نِ خُش خا، رَش چون تُ را خا، رکُ نَد چون، نَکُ نى خا، رَش

فاعلاتن، فَعِلاتن، فعلاتن، فع فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فع

رمل مثمّن مخبون مجحوف

"السلخ" عبارة عن حذف السببين الخفيفين من "فاع لا تن" فتسكين الوتد المفروق، يبقى فاعْ وبما أم "فاع" يبقى من "فاعلاتن" فسـمى هذا الزحاف مسلوخاً. بمعنى تقشير الجلد، ويصف بعضهم هذا الإجراء بـ "المسخ" ويطلق على زحافه "الممسوخ" وهذا الاسم أفضل من "السلخ". (الرازي، ١٣٨٧ش: ٥٦) ثم يشير إلى هذا البيت:

«عاشق شدم بر آن بت ناسازگار صبرم دهاد در غم او كردگار»

عا شِق شُ، دَم بَ ران بُ، تِ نا سا ز، گار صَب رَم د، ها د دَر غَ، مِ او كِر د، گار

| | |
|---|---|
| مفعولُ، فاعلاتُ، مفاعيلُ، فاع | مفعولُ، فاعِلاتُ، مفاعيلُ فاع |

مضارع مثمّن اخرب مكفوف مسلوخ (م.ن: ۱۵۱)

"الطمس" «عبارة عن حذف السببين الخفيفين من "فاع لا تن" وحذف الحرف الآخر من الوتد المفروق، يبقى "فا" ويستبدل إلى "فع". فلا يبقى من "فاع لا تن" إلا أثره، لهذا سمّى مطموساً. أى أن كل آثاره قد اختفى، وبقى منها "فع":

| | |
|---|---|
| آن خوبروى دلبر بيدادگر | كه اندر غمانش سوخته جگر |
| آن خو ب، رو ى دِل بَ، ر بى دا ذ، گَر | كن دَرغَ، مان ش سو خ، تِ گَش تَم جِ، گَر |
| مفعولُ، فاعلاتُ، مفاعيلُ، فَع | مفعولُ، فاعِلاتُ، مفاعيلُ، فَع |

مضارع مثمّن أخرب مكفوف مطموس» (م.ن: ۱۵۱)

"الربع" وهو ما لحق بـ فاع لا تن الصلم ثم الخبن حتى يبقى فَعَل، ولما يبقى من التفعيلة ربعه سمّى ربعا تشبيهاً بربع ما يؤخذ من المال و"فَعَل" الحاصل من هذا الزحاف يسمّى مربوعاً. و"الربع" ما يؤخذ جزء من أربعة أجزاء المال.» (الرازى، ۱۳۸۷ش: ۵۵) ثم يستشهد ببيت مختلق:

| | |
|---|---|
| بت من گر به سزا حرمت من داندى | نه مرا گه كندى خوار گهى راندى |
| بُ تِ مَن گَر، بِ سِ زا حُر، مَ تِ مَن دا، نَ دى | نَ مَ را گَه، كُ نَ دى خا، رُ گَ هى را، نَ دى |
| فعِلاتن، فعِلاتن، فعِلاتن، فَعَل | فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعل |

رمل مثمّن مخبون مربوع

"الحذذ" واحد فى المعنى، ولكنه مختلف فى التطبيق: «هو حذف الحرفين الأخيرين وحركة ما قبل الوتد المجموع فى "مس تف علن"، فيبقى "مستف" وينقل إلى "فعلن"، وهذا الـ"فعلن" الناتج عن "مس تف علن" يسمّى أحذّ أو حذّاء.» (الرازى، ۱۳۸۷ش: ۵۳) ولم يستشهد له الرازى ببيت شعرى، ولكن فى مكان آخر فى معارضته لزحاف "التطويل" أورد مثالاً ذكر أنه "أحذ مقصور":

| | |
|---|---|
| مشتاب چندين اى پريزاد | بر كشتن عاشق به بيداد |
| مَش تا ب چَن دين اِى پَ رى زاد | بَر كُش تَ نِ عا شِق بِ بى داد |
| مستفعلن، مستفعلن، فاع | مستفعلن، مستفعلن، فاع |

رجز مثمّن أحذّ مقصور (م.ن: ٥٧)

وفى العروض العربى تعدّ من العلل التى تصيب "متفاعلن"، «واصطلاحا: حذف الوتد المجموع . . لا يقع الحذذ إلا فى البحر الكامل.» (عبد الحليم وجيه، ٢٠٠٧م: ٤٢)

دمن عفت و محا معالمها     هطل أجشّ و بارح ترب

دِ مَ نُن عَ فَت، وَ مَحا مَ عا، لِ مُ ها     هَ ط لُن أَ جَش، شُ وَ با رِ حُن، ت ر بو

متفاعلن، متفاعلن فَعَلن     متفاعلن، متفاعلن، فعِلن

وافر مسدس أَحَذ (عبد الجليل يوسف، ٢٠٠٣ م: ٩٧)

"الجدع" «هو حذف سببين من مفعولاتُ، فيبقى لاتُ، وينقل إلى فعلُ، ثم تسكين الحرف الآخر ونقله إلى "فاع" ويسمى مجدوعاً: المقطوع أنفه، ولكن هذه التسمية غير مناسبة لهذا الزحاف.» (الرازى، ١٣٨٧ش: ٥٩) يقول الشاعر:

«اى به هوا و مراد اين تن غدّار     مانده به چنگال باز آز گرفتار»

(ناصر خسرو، ١٣٧٠ش: ٢٥٨)

اِى بِ هَ وا وُ مُ را دِ اين تَ نِ غَد دار     مان دِ بِ چَن گا لِ با زِ آ زِ گِ رِف تار

مفتعلن، فاعلاتُ، مفتعلن، فاع     مفتعلن، فاعلاتُ، مفتعلن، فاع

منصرح مثمّن مطوى مجدوع

"النحر" هو «عبارة عن اجتماع "الجدع" و"الكشف"، فيبقى "فع"، ويسمّى "المنحور": المذبوح.» (الرازى، ١٣٨٧ش: ٥٩) يقول الشاعر:

«صحبت معشوق انتظار نيرزد     بوى گل و لاله زخم خار نيرزد»

(سنائى، ١٣٨٨: ٨٥١)

صُح بَ تِ مَع شو ق ان تِ ظا ر نَ يَر زَد     بو يِ گُ لُ لا لِ زَخ مِ خا ر نَ يَر زَد

مفتعلن، فاعلاتُ، مفتعلن، فع     مفتعلن، فاعلاتُ، مفتعلن، فع

منسرح مثمّن مطوى منحور

"الرفع" «وهو إسقاط أحد السببين من أول تفعيلة تبدأ بسببين خفيفين ويلحق التفعيلتين. على سبيل المثال حذف "مس" من أول "مستفعلن" ويبقى "تفعلن، ويستبدل بـ "فاعلن"، وبما أن "فاعلن" قد حصل من (مستفعلن) يسمّى بـ"المرفوع".» (الرازى،

١٣٨٧ش: ٥٧) وكذلک هو «إسقاط أحد السببين من أول تفعيلة (مفعولات) ويبقى (عولاتُ) ويستبدل بـ"مفعولُ".» (م.ن) وبـ"الرفع" يمكن الاستغناء عن البحر البسيط العربی فی العروض الفارسی من خلال توظيفه فی بحر الرجز الفارسی، ذلک لأننا إذا تجاهلنا البحر "المجتث" وهو فی العروض الفارسی "مثمّن"، فيمكن اعتبار قصيدة على وزن (مستفعلن فاعلن) رجزاً مرفوعاً، وإن كان من المفترض اعتبار هذا الوزن من المجتث كسائر العروضيين!:

«ای زلف يار چرا آشفته و دژمی      من زير بار غمم تو از چه پشت‌خمی؟!»
(شاه‌حسينی، ١٣٦٨ش: ٦٣)

وهذا البيت لسعدی يقطّع بالطريقة التالية:

«اشتر به شعر عرب در حالتست و طرب      گر ذوق نيست تـو را كژطبع جانوری»
(سعدی، ١٣٧٤ش: ٩٧)

أُش تُر بِ شِع رِ عَ رَب دَر حا لَ تَس تُ طَ رَب      گَر ذُو ق نی س تُ را كَژ طَب ع جا نِ وَ ری
مستفعلن، فَعِلن، مستفعلن، فعِلن      مستفعلن، فَعِلن، مستفعلن، فَعِلن

بسيط مثمّن مخبون، أو رجز مثمّن مرفوع، أو مجتثّ مثمّن مخبون محذوف.

وبتقطيع البيت على شكل مفعولُ، مفتعِلن، مفعولُ، مفتعلن، يمكن اعتباره من البحر المقتضب وهو مثمّن مرفوع مطوی:

أُش تُر بِ، شِع رِ عَ رَب، دَر حا لَ، تَس تُ طَ رَب      گَر ذُو ق، نی س تُ را، كَژ طَب ع، جا نِ وَ ری
مفعولُ، مفتعلن، مفعولُ، مفتعلن      مفعولُ، مفتعلن، مفعولُ، مفتعلن

مقتضب مثمّن مرفوع مطوی

وبالتأكيد يعتبره جميع العروضيين أنه مجتثّ"حقاً.

## الأزاحيف المشتركة فی العروضين العربی والفارسی

هناك أيضاً اختلافات بين العروضين الفارسی والعربی فی إنشاء واستخدام الزحافات المشتركة:

الخرم «الخَرم: حذف أَول متحرک من الوتد المجموع، فی أول البيت.» (الخطيبُ

التبريـــزى، ٢٠١١: ١١٠) وقد عرّف علماء العروض الفارســـى هذا الزحاف كما عرّفه علماء العروض العربى: «عبارة عن حذف الميم من أول وتد "مفاعيلن": كأنه شقّ طرف أنف البعير.» (م.ن) إن كلام شمس قيس الرازى يشير إلى تقارب "الخرم" الفارسى إلى "الخرم" العربى ، ولكن من حيث المبدأ، هذا الزحاف فى الشعر الفارسى هو نتيجة لدمج المقطع القصير من التفعيلة بعد (مفعولُ) مع المقطع القصير (مفعولُ): على سبيل المثال فى (مفعولُ، مفاعيلُ)، تســكن ميم (مفاعيل) وتندمج فى لام (مفعولُ) ضرورةً وتصنع مقطعاً طويلاً، و فى العروض الفارســـى، يطلق على دمج مقطعين قصيرين معاً التسكين، يقول الشاعر:

«آن جنگـــــى مـــرد شـــايگـــانى     معـــروف شـده بـه پاسبـــــانى»

(ناصر خسرو، ١٣٧٠ش: ٣٤٢)

آن جَـن گـى، مَـر دِ شـا، ى گا، نـى     مـع رو ف، شُ دِه بِ پـا، س بـا نـى

مفعولـن، فاعلـن، فعولـن     مفعـولُ، مَفاعِلـن، فعولـن

هـزج مسـدّس أخـرم أشـتر محذوف     هزج مسـدّس أخـرب مقبوض محذوف

يستخدم هذا الزحاف فى الغالب فى الرباعيات: والرباعى فى بحر "الهزج" له أربعة وعشرون وزناً. وينقسم إلى فئتين – وفقاً لعلماء العروض الفارسى: فئة "أخرب" والتى تبدأ المصاريع فيها بـ "مفعولُ". والفئة الثانية هى "أخرم" وتبدأ بـ"مفعولن"، ولكن "لُن" فى "مفعولن" نتيجة لتركيب مقطع "لُ" القصير مع مقطع قصير لتفعيلة تليه. ويجوز للشاعر أن يستخدم كل الأوزان الأربعة والعشرين فى مصاريع المقطوعة الرباعية الواحدة.

## الزحافات الخاصة بالعروض العربى

هناك اختيارات خاصة بالشعر العربى، ولكن فى بعض الأحيان يستخدمه الشعراء الفرس فى حالات محدودة وخاصة:

١– **المعاقبة** «وتقتضى وجوب ثبوت الساكنين أو إحداهما ومن ثم فلا يجوز حذفهما معاً، وإذا سـقط أَحدهما وجب ثبوت الآخر، ويجوز بقاؤهما معاً.» (عبد الحليم وجيه، ٢٠٠٧م: ٤٤) ثمّ يقول إن هذا الحكم يستعمل منه فى البحور: الطويل والرمل والكامل

والوافـر والهزَج والمنسـرِح. فالطويـل والروافر والكامل هی بحـور مختصة بالعروض العربی ولا تدخل فی حيز بحثنا. «وأَما الرَمَل إذا كان وافياً علی سـتة أجزاء فالمعاقبة فيه (بين الكفّ والخبن)...» (المحلی، ١٩٩١م: ٨٥) قال الشاعر:

عَ دَ لَـر رَح، مـا نُ فِـی هِ، بَی نَ نا　　فَ قَ ضـا بِل، لَف ظِ لِی وَل، حَم دِ لَک

(المتنبّی، ٢٠١٣ م: ٢/ ٥٣)

رمـل مسـدّس مخبون مكفـوف محذوف　　رمـل مسـدّس مخبـون محـذوف

فی الشـعر الفارسی، لا تستخدم هذه الجوازات أبدًا، علی سبيل المثال، فی المثنوی الذی يحتوی علی أكثر من ٢٤٠٠٠ بيت، أو فی منطق الطير، لا يوجد تفعيلة أو جزء من "المخبون" أو "المكفوف" فيهما، ما عدا جواز "القلب" الذی يسـتخدم أيضاً فی الرباعی وزحاف لـ "الرجز المطوی":

«چونان شـده‌ام كـه ديـد نتـوانندم　　تا پيش تو ای نگـار ننشـانندم

خورشـيد تويـی بـه ذرّه مـنماننـدم　　چـون ذرّه به خورشـيـد همی‌دانندم»

(أبوسعيد أبوالخير، ١٣٨٨ش: ٣١٣)

چو نان شُ، دِ ام کِ دی، د نَت وا نن، دم　　تا پی ش، تُ اِی نِ گا، ر نَن شا نن، دَم

مفعـولُ، مفاعلن، مفاعيلن، فع　　مفعـولُ، مفاعلـن، مفاعيلن، فع

هـزج مثمّـن أخـرب مقبـوض أبـتر　　هـزج مثمّـن أخـرب مقبـوض أبـتر

خُر شی د، تُ يی بِ ذَر، رِ مَن ما نَن، دَم　　چون ذَر رِ، بِ خُر شی د، هَ می دا نَن، دَم

مفعولُ، مفاعلن، مفاعيلن، فع　　مفعولُ، مفاعيلُ، مفاعيلن، فع

هـزج مثمّـن أخـرب مقبـوض أبـتر　　هـزج مثمّـن أخـرب مكفـوف أبـتر

لذلک يجوز فی اللغة الفارسـية، أن يسـتخدم الشاعر هذا الزحاف أو حسب تعبير العروضيـين المعاصريـن هذا الجواز فی الرباعـی. وقد جاءت تفعيلـة "مفاعيلُ"، هنا "مفاعلن" أو بالعكس.

فی الشعر الفارسی لا يجوز الإتيان بـ "مفاعلن" بدل "مفتعلن"، ولكن العكس يجوز. ولكنّ ذلک كان جائزاً حتی نهاية الفترة الوسيطة بين الأسلوب الخراسانی والأسلوب العراقی كهذا البيت لجمال الدين عبد الرزاق الأصفهانی:

«کیست که پیغام من به شهر شروان برد یک سخن از من بدان مرد سخندان برد»
(جمال‌الدّین عبد الرّزاق، ١٣٦٢ش: ٨٥)

کی س کِ پی، غا مِ مَن، بِ شَه رِ شَر، وان بَ رَد
مفتعلن، فاعلن، مفاعلن، فاعلن (منسرح مثمّن مطویّ مکشوف مخبون)
یِک سُ خَ نَز، مَن بِ دان، مَر دِ سُ خَن، دان بَ رَد
مفتعلن، فاعلن، مفتعلن، فاعلن (منسرح مثمّن مطوی مکشوف)

٢- المراقبة «وأما المراقبة، فهو أن یجب سقوط ثانی أحد السببین المتجاورین وثبات الثانی الآخر، فهما لا یثبتان معاً ولا یسقطان معاً... ومثاله مفاعیلن فی المضارع فإن "عیلن" سببان متجاوران فلَیس لک أن تستعملها فی البیت سالمین علَی أصلهما ولا أن تحذف ثانییهما معاً، ولَکن یجب عَلیک أحد أمرین: إما أن تحذف ثانی السبب الأول فَقط فیسقط الیاء من "عی" فبقی الجزء مفاعلن مقبوضاً، وإما أن تحذف ثانی السبب الثانی فقَط فیسقط النون من "لن"، فیَبقی الجزء مفاعیل مکفوفاً. وکذلک مفعولاتُ فی المقتضب، إن خبنت فحذفت الفاء فبقی مَعولاتُ، فخلفه مفاعِیلُ، وإن طویت فحذفت الواو بقِی مفعُلاتُ، فخلفه فاعلاتُ، ولیس لک أن تستعمله فی البیت مفعولاتُ سالماً علی أصله، ولا أن تجمع فیه بین الخبن والطی. ولم تسمع إلا فی هذین الجزءین فی البحرین المذکورَین.» (المحلّی، ١٩٩١م: ٩٤ – ٩٥) والمقصود من البحرین: المضارع والمقتضب.

وُ جُو هُ هُم، ضا رِ عا تُن وَ کَم قِی لَ، فا تِ نا تُن
(عبد الحلیم وجیه، ٢٠٠٧م: ٢٣٧)

مفاعلن، فاعلاتن مفاعیلُ، فاعلاتن
مضارع مربّع مقبوض مضارع مربّع مکفوف

ولا توجد مثل هذه الاختیارات والجوازات فی الشعر الفارسی.

٣- المکانفة الحالة الثالثة جواز إثباتهما وحذفهما، وإثبات أحدهما وحذف الآخر أیاً کان. ویختص هذا باسم المکانفة... وتکون فی أربعة أبحر: فی البسیطِ، والرجز، والسریع، والمنسرح فی مفعولاتُ ومستَفعِلُن الواقع قبله. (المعمری، ٢٠١٢م: ٨٦)

| | |
|---|---|
| مـا هيـج الشـوق مـن مطوقـة | قامـت علـى بانـة تغنينـا |
| ما هَی یَ جَش، شَو قُ مِم مُ، طَو وَ قَ تِن | قـا مَت عَ لَـی، با نَ تِـن تَ، غَن نِی نا |
| مسـتفعلن، فاعـلاتُ، مفتعلـن | مسـتفعلن، فاعـلاتُ، مفعولـن |
| منسرح مسدّس مطوی | منسرح مسدّس مطوی مقطوع |

## النتيجة

تظهر نتائج البحث أن الاختيارات التى يكتسـبها الشاعر العربى بسبب الزحافات هى أكثر بكثير من الشـاعر الفارسى، وبالتالى فإن الشعر العربى أقل إيقاعاً من الشعر الفارسـى، بحيث يكون المسـتمع الفارسـى المضطلع بالشعر الفارسـى، لا يستطيع فهم الموسيقى العربية بسهولة. بالإضافة إلى ذلک، إن الشعراء العرب ينظّمون الشعر بسهولة بسبب هذه الاختيارات، ولهذا يردّدون الأراجيز فى الحروب. ولهذا السبب أيضاً، يفوق عدد الشـعراء العرب الشعراءَ الفرس أضعافاً، لأن تأليف الشعر باللغة الفارسية يتطلب الكثير من الدراسـة والممارسـة أكثر من العربية. لهذا كان معظم الشـعراء الفرس من العلماء أيضاً، وقد حظى شـعرهم بالعلوم القديمـة أكثر من العربية. ولا يغيب عن الذكر أن الإلمام بالعروض العربى واختياراته أصعب من العروض الفارسـى. وأخيراً ، يمكن القول إن فن "التخريج" الشائع فى العروض الفارسى، يستخدم غالباً لإظهار قوة العالِم بالعـروض، وتكمن أهميته فى منع دخول البحور العربية إلى البحور الفارسـية وحتى إزالة بعض البحور الأقل استخداماً فى العروض الفارسى.

## المصادر والمراجع

ابن فارس، أبوالحسـين أحمد بن فارس بن زكريـا. (۱٤۰٤ه‍). معجم مقاييس اللغة. قم: مطبعة مكتب الإعلام الإسلامى.

ابـن منظـور، جمال‌الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن على الأنصـارى الخزرجى الافِريقى المصرى. (۱۹۹۸م). لسان العرب. قم: دار إحياء التُراثِ العربى.

الخطيب التبريزى، يحيى بن على بن محمّد بن الحسن ابن‌محمّد بن‌موسى بن بِسطام الشيبانى. (۲۰۱۱م). كتاب الكافى فى العروضِ والقَوافِى، بيروت: المكتبة العصرية.

جمال‌الدّين عبد الرّزاق. (۱۳٦۲ش). ديوان كامل. تصحيح حسـن وحيد دستگردى. طهران: كتابخانه

سنايى.
الطوسـى، نصيرالدين. (۱۳۷۰ش). شـعر و شـاعرى در آثار خواجه نصيرالدين طوسى، به انضمام اشعار فارسى خواجه نصير و متن كامل و منقح معيار الأشعار. تحقيق: معظمه اقبالى. طهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد.
دهخدا، علامه على اكبر. (۱۳۷۲ش). لغت‌نامه. طهران: مؤسسة دهخدا.
الرَبعى النحوى، ابوالحسن على‌بن‌عيسى. (۲۰۱۱م). العروض. تحقيق: محمّد أبو الفضل بدران. بيروت: المعهد الألمانى للأبحاث الشرقية.
الرازى، شمس‌الدين‌محمّدبن‌قيس. (۱۳۸۷ش). المعجم فى معائير أشـعار العجم. تصحيح محمّد قزوينى و محمّدتقى مدرّس رضوى. طهران: زوار.
سعدى شيرازى، مصلح‌الدين‌بن‌مشـرف‌الدين‌عبدالله. (۱۳۸۰). كليّات. به تصحيح محمّدعلى فروغى. طهران: انتشارات محمّد (ص).
ــــــــــ (۱۳۷۳ش). گلستان. تصحيح غلام‌حسين يوسفى. طهران: خوارزمى.
سنايى غزنوى، ابوالمجد مجدودبن‌آدم. (۱۳۸۸ش). ديوان. به تصحيح مدرّس رضوى. طهران: سنايى للنشر.
شاه‌حسينى، ناصر الدين. (۱۳٦۸ش) شناخت شعر. طهران: هما للنشر.
شـرتونى، سـعيد. (۱٤۰۳ه). أقرب الموارد فى فُصَحِ العَرَبيَةِ والشَـوارِدِ. قم: منشورات مكتبة آية الله مرعشى النجفى.
شميسا، سيروس. (۱۳۸٦ش). فرهنگ عروضى. طهران: نشر علم.
عبد الحليم وجيه، دكتور مأمون. (۲۰۰۷م). العروض والقافية بَينَ التُراثِ والتَجدُدِ. القاهره: مؤسسـة المختار للنَشرِ والتَوزيع.
عبد الجليل يوسـف، حُسـنى. (۲۰۰۳م). علم العروض، دراسـة لأوزان الشـعر وتحليل واستدراك، القاهره: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.
عطّار النيسـابورى، فريدالدّيـن. (۱۳۹۲ش). مختارنامه. تصحيح محمّدرضا شـفيعى كدكنى. طهران: سخن للنشر والتوزيع.
فردوسى الطوسى. (۱۳۸۹ش). شاهنامه. باهتمام جلال خالقى مطلق. طهران: مؤسسة دائرة المعارف الإسلامية.
الفـرزدق، همـام بن غالب بن صعصعة التميمـى الدارمى. (۲۰۰۷م). قدّمه وضبطه وشـرحه ووضع فهارسه: صلاح الدين الهرارى. بيروت: دار مكتبة الهلال.
الفيّومى المقرى، أحمد بن محمّد بن على. (۲۰۱۳م). شـرح عروض بن حاجب. تحقيق وتعليق: الدكتور محمد محمود العامودى. بيروت: دار الكتب العلمية.

المتنبّی، أبو الطيب أحمد بن حسين بن حسن بن عبد الصمد الجعفی الكندی الكوفی. (٢٠١٣م). ديوان. وضعه عبد الرَحمن البرقوقی. بيروت: دار الكتاب العربی.
محمّد بن منوّر ميهنی. (١٣٨٨ش). اسـرار التّوحيد فی مقامات شـيخ ابی سـعيد ابی الخير. مقدمة و تصحيح وتعليق: محمدرضا شفيعی كدكنی. طهران: مؤسسة آگاه للنشر.
المحلی، محمد بن علی. (١٩٩١م). شـفاء الغليل فی علم الخليل، تحقيق وتعليق: الدكتور شعبان صلاح. بيروت: دار الجيل.
مولـوی، جلال‌الديـن محمّدبن‌محمّد. (١٣٧٨ش). كليّات شمس يا ديوان كبير، تصحيحات و حواشـی بديع‌الزّمان فروزان‌فر. طهران: مؤسسة اميركبير للنشر.
المعمـری، عبد الرّحمان بن عيسـی بـن مرشـد. (٢٠١٢م). الوافی بِحل الكافی فـی علمَی العروض والقوافی. تحقيق ودراسة أحمد عفيفی. القاهره: مكتبة دار الكتب والوثائق القومية للقاهرة.
الهاشمی، السيّد أحمد. (١٩٧٣م). ميزان الذهب فی صناعة شعر العرب. بيروت: دار الكتب العلمية.

إضاءات نقدية (فصلية علمية)
السنة العاشرة – العدد الثامن والثلاثون – صيف ١٣٩٩ش/ حزيران ٢٠٢٠م
صص ١٦٠ ـ ١٣٩

# تحليل أسباب الفروق الطبقية في صحافة الخمسينيات؛ أشعار أبي‌القاسم حالت أنموذجا

زهرا نوروزي*
سيد بابک فرزانه (الكاتب المسؤول)**

## الملخص

تزامناً مع نشر الصحف، تأسّس فرع جديد عن أدب الفكاهة تحت عنوان الفكاهة الصحفية، وهي معرّضة للتغير والتطوّر حسب التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية ولا ثبات لها فتتوقف حيناً وتُعلّق حيناً آخر. وكانت إيران في فترة الخمسينيات للتقويم الهجري الشمسي من الدول التي واجهت مصاعب كثيرة من حيث الفقر والتوزيع غير المتساوي للدخل من بين دول العالم الثالث. يسلّط البحث الحالي الضوء على أسباب الفروق الطبقية في المجتمع الإيراني في فترة الخمسينيات للتقويم الشمسي لدراسة النشاطات الصحفية التي قام بها أبوالقاسم حالت في تلك الفترة. كما قام البحث باستخراج أشعار قاسم حالت الفكاهية في صحف تلك الحقبة لدراستها معتمداً المنهج الوصفي التحليلي. تشير نتائج البحث إلى أن "أبا القاسم حالت" اتخذ خطواتٍ هامّة لإصلاح وتقويم المجتمع بتطرقه إلى مشاكل الشعب والمجتمع، وعدم المساواة، ونقد السلطة الحاكمة، وتفوق العلاقات على المعايير، والفجوة الاجتماعية وإشاعة الفساد الاجتماعي، وعبر استخدامه اللغة البسيطة والسهلة والمصطلحات المتداولة بين الناس. وقد تسبّب بنقده الساخر في إحداث تطورات في الأوضاع الاجتماعية والثقافية للمجتمع الإيراني في فترة الخمسينيات.

الكلمات الدليلية: الفكاهة الاجتماعية، أبوالقاسم حالت، الفروق الطبقية، اللامساواة الاجتماعية، الاستبداد الحاكم، إشاعة الفساد.

*. طالبة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، فرع العلوم والأبحاث، جامعة آزاد الإسلامية، طهران، إيران
moghadam.iausari@gmail.com
**. أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، فرع العلوم والأبحاث، جامعة آزاد الإسلامية، طهران، إيران
courses.drf@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٩/٢/١١ش تاريخ القبول: ١٣٩٩/٦/٢٧ش

## المقدمة

تعدّ الفكاهة شكلاً من أشكال الأدب التى تعالج الاضطرابات فى الحياة الاجتماعية، والمشــاكل الأخلاقية والصعوبات السياسية فى قالب الســخرية والدعابة تلميحاً دون صراحة. إحدى خصائص الأدب الإيرانى والدول التى واجهت الاستبداد، تميزه بالهجاء والهــزل. ذلک لأن الناس عندما لم يتمكّنــوا من توجيه النقد صراحة، ينتقدون المجتمع عــبر كلام فكاهى قد يكون فظاً ولاذعاً. وتعتبر كتابة الفكاهة أعلى مســتوى من النقد الأدبى. لأن تعبيره النقدى يجرى من خلال لغة رمزية اســتدلالية. وقد ازدهرت فكاهة الأدب الفارســى منذ الثورة الدســتورية فصاعداً، وبما أنها أخفّ حدّة بالنســبة للهجاء والهــزل ولا تنافى الأخلاق نوعاً ما، فهى أكثر تلاؤمــاً مع ذوق الأدباء المعاصرين فى إيران. وتزامناً مع انتشــار الصحف، انشعب فرع جديد من أدب الفكاهة حاملاً عنوان الفكاهــة الصحفية. والمعروف عن الصحف عادةً، كتابة الحقائق لتوعية الشــعب وتنوير الــرأى العام. والفكاهة الصحفيــة أكثر تركيزاً على جوانب معينة كالقضايا السياســية والاجتماعية. هذا وكانت اســتراتيجية النظام فى فترة الخمســينيات تجرى نحو تدفق الثروة نحو الأسرة الحاكمة والنخب التابعة لها دون إيلاء أى اهتمام للشعب وحوائجهم.

أبوالقاســم حالت شــاعر ومترجم وناقد فكاهى إيرانى معاصر. وهو باعتباره أحد أبرز وجوه أدب الفكاهة الذى يحمل أفكاراً تتميز بروح الالتزام والمسؤولية تجاه شعبه ومجتمعه، اســتطاع أن يؤثر فى الناس ويجلب انتباههم من خلال كلامه الذى يلقيه فى وقت مناســب بأسلوب خاص مستخدماً الصناعات الأدبية أحياناً. وقد خطا خطوات كبــيرة فى طريــق إصلاح المجتمع وبانتقاده المجتمع يســعى لتحقيــق العدالة بين جميع فئاته. وقد انتشــرت له مقالات فكاهية اجتماعية متعددة لمدة عشــر ســنوات متتالية منــذ اوائل خريف عــام (١٣٥١ش) تتميز بالنقــد فى جريدة كيهان. وبما أن الشــاعر حالــت يعدّ أحد أبرز شــعراء الهزل فــى تلک الفترة ويمتاز برؤية نقديــة إزاء القضايا الاجتماعية، فمن الضرورة بمكانٍ أن تخضع أشــعاره للدراســة والتحليل. وهذا البحث يرمى إلى دراســة أسباب الفقر واللامســاواة والانقسامات الاجتماعية والظلم السائد على المجتمع، وتفوّق العلاقات على المعايير، والفروق الطبقية فى أشــعار "حالت"، وبما

أن الإنسان بصورة عامة يبحث عن العدالة وتحقيق المساواة، فمن جانبه خالف الشاعر هذه اللامساواة والفروق الطبقية وثار عليها وانتقدها بشدّة في أشعاره الفكاهية.

## أسئلة البحث

حاول البحث أن يجيب على الأسئلة التالية:

١. ما هي عناصر الفكاهة الاجتماعية البارزة في الصحف الإيرانية اعتماداً على أشعار حالت؟
٢. مدى تأثير دور الفكاهة والنقد الذي وجّهه حالت، في إحداث التغير والتطور السياسي والاجتماعي والثقافي في المجتمع؟

## خلفية البحث

من بين الأبحاث المتعلقة بالشاعر "حالت" وأشعاره الفكاهية يمكن الإشارة إلى "التقنيات اللغوية والأدبية لأبي القاسم حالت في آثاره الفكاهية" لأسد الله (١٣٩٠ش)، وفي هذا البحث، اعتبر الكاتب أن فكاهة حالت هي فكاهة صحفية بامتياز، معتقداً أنه استخدم القوالب التقليدية في أشعاره. ومقالة أخرى بعنوان "تقنيات الفكاهة في ديوان خروس لارى (الديك اللارى) لنيرة باباخانى (١٣٩٦ش) حيث تعتقد الكاتبة أن الشاعر في هذا الديوان قام بانتقاد الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة في المجتمع بلهجة ساخرة هزلية. وهناك بحث آخر "اتجاه نحو أدب الفكاهة، دراسة في شعر أبي القاسم حالت" لمهسا ساكنيان دهكردى (١٣٨٧ش) وكذلك رسالة بعنوان "دراسة مقارنة لمضامين الشعر الفكاهي في أشعار أبي القاسم حالت، أبي الفضل زرويى وأكبر أكسير لبهمن حدادى (١٣٩٣ش) ورسالة أخرى "الفكاهة في أشعار أبي القاسم حالت" على أصغر دوركى (١٣٨٥ش).

وإن تعدّدت الدراسات والبحوث فيما يخصّ أدب الفكاهة في أشعار أبي القاسم حالت، إلا أنه لم يتمّ إنجاز بحث مستقل يتطرّق إلى الأسباب الرئيسة للاختلافات والفروق الطبقية في مجتمع العقد الخمسين مع الأخذ بنظر الاعتبار دور الشاعر أبي القاسم حالت في تناوله هذه الأسباب في هذه الفترة وأسلوب الفكاهة الذي استخدمه

فى هذا الفن.

## منهج البحث

اعتمد البحث منهج مصادر المعلومات فى المكتبات وتدوين الملاحظات بالاستفادة مـن الصحف والمجلات والكتب والمواقع الإلكترونية، مستنداً إلى تاريخ الفكاهة فى الصحف وأعمال الشاعر "حالت" التى تعدّ مصدراً رئيساً للبحث. وقام البحث من خلال القراءة والمنهج الوصفى بتحليل الأشعار للتوصل إلى معلوماتٍ تفيد بما كان يمرّ به الشعب من هواجس وهموم فى عقد الخمسينيات، فى مجال الفكاهة الاجتماعية ودراسة الفروق الطبقية وفقدان العدالة الاجتماعية فى المجتمع.

## التعاريف

**الفكاهة:** لغةً بمعنى «التأسف والندم، والتهكّم، واللوم، والاستهزاء، والدعابة.» (معين، ١٣٨٢ش: ٧٤٥) وإن كانت الفكاهة تعنى لغةً الهجاء والتهكم، ولكن «فى الأصل تعنى الشفرة الجراحية، والهجاء فى الإنجليزية Satire وهى مشتقة من Satira اللاتينية ومأخوذة من أصل Satyros اليونانية. و Satira اسم لإناء مملوء بالفاكهة يقدّم كهدية لأحد آلهة الزراعة وتعنى لغةً "الغذاء الكامل أو بمعنى "مزيج من كل شيء".» (أصلانى، ١٣٨٥ش: ١٤٠) تطلق الفكاهة فى الأدب على شكل خاص من الأعمال الأدبية نثراً كانت أم نظماً و«تتناول الأخطاء أو الجوانب غير المرغوب فيها للسلوك البشري، والفساد السياسى والاجتماعى، أو حتى التفكير الفلسفى بطريقة مضحكة ومسلّية.» (م.ن) وقد عرّف جانسون فى كتابه معجم الألفاظ أن الفكاهة «شعر فى رفض الشر والجهل.» (پلارد، ١٣٨١ش: ٥) يقول درايدن فى تعريف الفكاهة «إن الهدف الأساس من الفكاهة، إزالة القذارة.» (م.ن) يستخلص من التعاريف المذكورة أن الفكاهة كلام يلفّه الغموض ويستمدّ من عنصرى "الكناية" و"الإغراق" ويرمى الكاتب من خلاله تحقيق هدف معين. فى الواقع إن وجود عنصر هادف كهذا، حوّل الفكاهة إلى فن عصرى يواكب عجلة التطور.

**المطبوعات:** مقتبسة من طبع بمعنى ما تم طبعه ويشتمل على كل شيء مطبوع على الورق. «جمع مطبوع. بمعنى ما تم طبعه من كتب ومجلات وصحف.» (دهخدا، ١٣٧٧ش: مطبوعات) فيمكن القول إن المطبوعات تصدر بصفة دورية في مواعيد منتظمة باسم ثابت ذات رقم وعدد وتاريخ وتسلسل في مختلف المجالات الخبرية والنقدية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والزراعية والثقافية والدينية والعلمية والفنية والرياضة وغيرها كالجريدة أو المجلة أو النشرة.

## أبوالقاسم حالت

أبوالقاسم حالت، شاعر وكاتب معاصر «ولد عام ١٢٩٨ش في طهران وواصل دراسته فيها.» (فرجيان، ١٣٧٠ش: ٢١٢) وكان منذ البداية توّاقاً إلى النشاطات الأدبية وبدأ نظم الشعر في بداية شبابه في سنة ١٣١٤ش. وكذلك «لقد كان مثابراً وناجحاً في تنفيذ هذه الأنشطة حتى أنه في عام ١٣١٧ش أصبح محرراً لجريدة توفيق الفكاهية.» (نبوى، ١٣٩٥ش: ١١٥) إضافة إلى جريدة توفيق قام بعد عام ١٣٢٠ش بكتابة أعمال ساخرة شعراً ونثراً في «دوريات أخرى مثل أميد، طهران مصور، قيام ايران، وخبردار.» (صدر، ١٣٨٤ش: ٩٦) ولقّب الشاعر بـ خروس لارى، فاضل مآب، أبو النظارة، وهدهد ميرزا.

رغم أن أبا القاسم حالت عاصر فترة كان الاتجاه النيمائي شائعاً فيها، إلا أنه نظم أشعاره في القوالب الكلاسيكية والتقليدية. امتازت لغته الشعرية بالبساطة والسهولة وهي مقرّبة إلى لغة عامة الناس ولكنها لا تخلو من العناصر الجمالية في نفس الوقت. وظلت الأشكال التقليدية سارية المفعول فيها ولم يبتعد عن تقليد الشعر الكلاسيكي والإيقاع الفارسي. والتعديلات التي قام بها، فهي بعيدة عن التعقيد والتكلّف. ديوانه مليء بالنصائح والحِكَم وهذا إن دلّ على شيء فهو يدلّ على أنه كان يعيش في مجتمع يحتاج إلى نصح وإرشاد. تشير غالبية أشعاره إلى أنه كان متأثراً بمأساة المجتمع والأوضاع المتدهورة آنذاك. ويعدّ الشاعر حالت من أبرز الشعراء والكتّاب المعاصرين، لم يتخلّ قط في طول فترة حياته عن النشاطات الأدبية، حتى أنه واصل نشاطه مع

مجلة "گل آقا" حتى آخر أيام من حياته. وكان بارعاً في نظم جميع أشـكال الشـعر من القصيدة والمقطوعة والغزل والرباعي والمثنوي. يمكن اعتبار فكاهته من النوع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي والأسروي. وفي شعره تطرق إلى المشاكل والقضايا الاجتماعية سـاعياً إلى تحقيق المدينة الفاضلة والقضـاء على كل ما يهدّد المجتمع من مشاكل ومعضلات وعوائق. وأخيراً توفّي في الثالث من آبان عام ١٣٧١ش في طهران. لذلک قام البحث الحالي بدراسـة أدب الفكاهة في أشـعار أبي القاسم حالت لتحديد أسباب الفروق الطبقية في الخمسينيات.

## البحث والدراسة

يمتـاز عالم الفكاهة برسـم الآلام والأحزان والهزائم بروح الدعابة. شـهد التاريخ أنواعـاً مختلفة من الفكاهة، الهزل والنوادر المشـتركة بين الشـعوب في جميع الأزمنة. وهناک العديد من الشـخصيات تميزت بالمزاح والنكت والسخري وباستخدام الفكاهة أدخلـوا الفرح والبهجة في نفـوس الجمهور. «ولكن في الفـترة المعاصرة، تطور أدب الفكاهـة وازدهر باللغـة العامية والفصحى على حد سـواء.» (مجاهد، ١٣٩٠ش: ١٨) الفكاهة عنصر مهم من عناصر الأدب، أنشـأت على أسـاس عنصري الكناية والمبالغة يحتـوي على النقد الاحتجاجي بهدف التقـويم والإصلاح. «العديد من التورية واللعب بالكلمات تتسـبّب في قلـب المعاني وتبعث في النفس الرغبة والدعابة في اسـتخدام هذه الكلمات والتراكيب عند الشـدائد والمصاعب وهي إحدى المجالات التي يوفرها المجتمع للناس من أجل الالتفات إلى السخرية والفكاهة.» (قزيحة، ١٩٩٨م: ١٠٢) ولا تخلو أي من المحافل اليوم من الفكاهات المتعلقة للقضايا والمواضيع اليومية. في الواقع، «يقوم الفكاهي عادة بمهاجمة كل ما يعوق الحياة من التقدم والتطور بلا رحمة ولا هوادة.» (آريـن پور، ١٣٧٥ش، ج١: ٣٦) وحول الجانب الاجتماعي للفكاهة، ينبغي القول: إن الفكاهة تعتمد على العوامل الاجتماعية وهي أحد أسـباب ظهورها. ومن جهة أخرى تعدّ الفكاهة نشاطاً نفسياً أكثر تميزا بالسمة الاجتماعية. «منذ الثورة الدستورية والفترة التي سبقتها بقليل، اتخذت الصحافة أجواء مختلفة وتحررت من التبعية للسلطة وأصبحت

شعبية.» (كسروی، ١٣٨٨ش: ٤١) وكانت هذه الخطوة الأولى في تعميم الصحافة. كانت الثورة الدستورية في إيران «بارقة أمل لبداية حقبة جديدة في تاريخ الحياة السياسية والاجتماعية للأمة الإيرانية، بدأ المثقفون خارج إيران وداخلها في الكتابة وقاموا بتنوير الرأي العام وتثقيفه من خلال الصحف والكتب.» (حاكمی، ١٣٧٣ش: ٧) في فترة الثورة الدستورية،كانت القضايا السياسية والاجتماعية في المجتمع هي أساس الفكاهة الاجتماعية التي ظهرت في تاريخ الأدب والثقافة الإيرانية. وهذه في الواقع، إحدى سمات الأدب والمعرفة الاجتماعية لفترة الدستورية، أنها بدلاً من تلخيص القضايا الاجتماعية في حالات مصغرة ومحددة، تسوق الأمور إلى استنتاجات عامة وأساسية. « وربما أهمية هذا الأمر يعود إلى التغيير العام الذي كان المجتمع الإيراني يخضع له والضمير الاجتماعي من جانبه يخضع للمقاضاة تجاه المجتمع بأكمله ومن هنا تشكلت ثورة اجتماعية كبيرة.» (نبوی، ١٣٩٥ش، ٢: ٤٤٣)

## الأسباب الاجتماعية لظهور الفكاهة في الصحافة

إن الفكاهة فن أدبي ولغة نقدية أكثر شيوعاً من بين سائر الفنون يستخدمها الشعراء والكتّاب لنقل مؤثراتهم النفسية والفكرية إلى الآخرين. «وباستخدامه في غطاء من السخرية والمزاح يقومون باستئصال الفساد من حياة المجتمع وأفراده.» (آرين پور، ١٣٧٥ش، ١: ٣٦) توجد للفكاهة أسباب اجتماعية متعددة منها «الفروق الطبقية، فقدان العدالة، الفقر الذي تعاني منها الرعية والطبقة الكادحة في المجتمع التي تسعى وتكافح من أجل توفير الرفاهية والراحة للطبقة الغنية المرفّهة.» (الحوفي، ٢٠٠٥م: ٢٨٤) تبعاً لهذه التغييرات والتطورات التي شهده المجتمع آنذاك، خضع الأدب أيضاً لتغييرات وتطورات في بنية المضمون والمحتوى، وتحرر الأدب من الانتماء إلى فئة خاصة أو طبقة معينة وانتمى إلى الشعب. بما أن الشاعر أو الكاتب يهتمّ بقضايا ومشاكل الشعب، فإنه يبتكر أعماله من وجهة نظر الناس. ويسعى الشاعر أو الكاتب إلى التعبير عن مشاعر الشعب و رغباته. وترمي الفكاهة الاجتماعية إلى إفشاء الظلم القائم واستبداد الحكام والأحكام الظالمة للقضاة وخداع التجار والكسبة ونفاق الزهاد والفساد الأخلاقي

والاجتماعى وما شابه ذلك.

تعدّ الفكاهة أداة لنقد واستنكار الشعوب التى لا تملك الكثير من الحرية السياسية ولا يمكنهم صبّ سموم كراهيتهم وغضبهم مباشـرة فـى كأس الظالمين والمنافقين. ولهذا السـبب كانوا يتظاهرون بالجنون والاضطراب العقلى. وقد كشفوا الحقيقة بطرق خفية وغير تقليدية ونقلوا ما يريدون للمجتمع بهذه الطريقة. ومنذ الثورة الدستورية ازدهرت الفكاهة بين المثقفين، ذلك لأن فترة الثورة الدسـتورية كانت بداية عصر التغيير فى كل شيء. ويكون هذا التغيير أحياناً جذرياً بدرجة تحدث ثورة أدبية على أثره. «البحث عن أشـكال جديدة فى العرض من ناحية والقصة من ناحية أخرى، يؤدى إلى اكتشـافات جديـدة وغير كاملة. وهذا البحث أكثر دقـة واكتمالا فى الفكاهة.» (نبوى، ١٣٩٥ش: ٤٤٦) صحيـح أن الفكاهى قـد ينفد صبره أحياناً، ولكن عنـد الإبداع عليه أن يكون هادئاً تماماً وغير منفعل، ذلك لأن الحفاظ على الهدوء يزيد من تأثيره وقوته. فمراعاة هذا الأمر ضرورى ليس فى الشـعر وإنما فى القصة وفن الكاريكاتير أيضاً. «الفكاهى يجـب أن يعرض فنه فى كلامٍ غامضٍ سياسـياً كان أم اجتماعيـاً أم أخلاقياً. بإمكان الفكاهى أن يعبّر عن كلّ شيء بشكل فعّال دون تسميته.» (صلاحى، ١٣٩٥: ١٨٢)

## أبرز الصحف الفكاهية فى إيران

تغيرت الفكاهة فى الأدب المعاصر بشكل كبير وأساسى بالنسبة للأدب الكلاسيكى. وباعتبارهـا لوناً أدبياً موجّهاً يعتمد على موضوعات جادّة للغاية، جذبت انتباه العديد من الكتّاب والشـعراء الكبار. «شـهدت الفكاهة تطوّراً ليس فى المضمون فحسب بل تغيرت قوالب الأعمال التى شـهدتها هذه الفترة إضافة إلى شكلها الذى تطوّر بشكل ملحوظ أيضاً حتى أن الشـعر كان الأداة الرئيسة للفكاهة قبل نحو نصف قرن تقريباً.» (جوادى، ١٣٨٢ش: ٢٤١) بما أن الصحف التى تحتوى على قضايا الشـعب ومشاكلهم مسـتقلة عن الصحف الحكومية والرسمية، فهى كانت تدخل فى مجال الصحافة المستقلة والمؤيدة للشـعب. وفى مثل هذه الصحف، تعدّ موضوعاتهـا الفكاهية تعبير عن معاناة الشعب اليومية أو هجاء ونقد بعض الشخصيات أو الخصوم السياسيين وقضايا أخرى.

كجريـــدة "توفيـــق" وإن كانت تحمل عنوانـــاً فكاهياً لكنّها جادّ فـــي جميع موضوعاتها. كانت هذه الجريدة تعبّر عن قضايا و موضوعاتٍ تتصل بمشـــاكل الناس والتي تتحاشى الصحف الأخرى التابعة للحكومة الخوضَ فيها خوفاً من قطع حصصهم المعيشية ولكن «توفيق كان يســـعى بشـــتى الطرق أن يطرح تلك القضايا، لهذا لم يتم الإشـــادة بعمله فحسب، بل قامت السلطات الحكومية بتوقف نشر مجلته إلى الأبد في عام ١٩٥٠ش.» (توفيق، ١٣٩٦ش: ٣٦٥) من الأحداث المهمّة التي شـــهدتها هذه الفترة، دور الصحافة في تطوير الفكاهة في المجتمع «لأن العقود التي تلت الدستورية، شهدت ظهور مجلات فكاهيـــة كتوفيق، أميـــد، باباشمل، چلنگر، داد و بيداد، قلقلـــک، حاجي بابا و... والتي كانت ساحة استعراض الشعراء والكتّاب الفكاهيين والهجّائين ما أدى إلى تطوير هذا الجانب من الأدب. فاســـتمر هذا الاتجاه شيئاً فشيئاً حتى امتزجت الفكاهة بالصحافة بعد ســـنوات قليلة.» (صدر، ١٣٨٥ش: ٢١٢) من أبرز الفكاهيين في هذه الفترة، يمكن الإشـــارة إلى أبرز الكتّاب والشـــعراء من أمثال؛ محمد علـــي جمالزاده، صادق هدايت، أبو القاســـم حالت، فريدون توللي، إيراج پزشک زاده، خسروه شاهاني و... . (روزبه، ١٣٨١ش: ١٢٣)

## عناصر الفكاهية الاجتماعية في شعر حالت

تتنـــاول الفكاهـــة الاجتماعيـــة دراســـة المظاهر المختلفـــة للفوضـــى والمعضلات الاجتماعية والأخلاقية في المجتمعات. ويعدّ حالت شاعراً فكاهياً اجتماعياً-أخلاقياً. وأي حدث يتصلة بالحياة الاجتماعية تناوله حالت موضوعاً للفكاهة والســـخرية. كان هدفه الأساســـي خلق روح الدعابة الاجتماعية. في مواصلـــة البحث نتناول العناصر والموضوعات المطروحة في أسباب الفروق الطبقية في فكاهة حالت على النحو التالي:

## مشاكل الشعب والمجتمع

كان أبـــو القاســـم متعاطفاً جداً مع جميع فئـــات المجتمع حتى أنهـــم كانوا يثقون به ويطلعونه بمعظم قضاياهم ومشـــاكلهم. في الواقع كانوا يعتبرونه وســـيطاً لحلّ مشاكلهم.

نظرته إلى مشــاكل الناس مليئة بالتعاطف وروح الإنسانية. فكان يتحدّث عن مشاكل المجتمع وكأنه قد لمســها عن كثــب. كان حالت «يعتبر التربيــة الفردية أكثر أهمية من التربيــة الاجتماعيــة، والنقد الاجتماعي أولى بالالتفات من السياســة. كما كان يعتقد أن ه لا ينبغي أن تقتصر جميع القضايا على السياســة، بل العديد من القضايا والمشــاكل متواجدة أساســاً في قلب المجتمــع وتكمن في العلاقات وحتــى التربية والثقافة غير الســليمة التي عمّت في المجتمع.» (رضوي، ١٣٩٥ش: ٦٠٥) تشــير فكاهية "حالت" إلى أعمق القضايا الإنسانية التي ربما نشأت عن أبسط الاحتياجات المعيشية للشعب:

– الجائع المشرّد بحثاً عن لقمة عيش، لا يفيده النصح وهو بحاجة الخبز.

– لا تتفوّه بالحلال والحرام أمام الجائع، إذا كانت المعدة خالية فلآذان غير صاغية. (حالت، ١٣٦٨ش:٤١٦)

قد تســبب هذه النقيصة في الحياة الفردية مشــاكل أخلاقية متعددة في أبعاد مختلفة للمجتمع. فهو يصوّر تفشــي الفقر بين الناس في المجتمع بطريقة يعتبر أن بقاء الإنســان وسط هذا الجوع يتطلّب الشكر والامتنان:

– لا تتوقع نشــاطاً واجتهاداً من الجائع، إذا رأيته يتحرّك فاشــكر الربّ أنه حي. (م.ن: ٥١)

فهو في تعبيره الساخر عن الفقر السائد ومعاناة المجتمع يجري على لسان المسؤولين الذي يتظاهرون بجهل الأوضاع المأساوية ويشبّه نفسه بهم قائلاً:

كم تشــكو وتصيــح من الفقر وعدم امتلاكك الخبز والمــاء، وأنك من الفاقة لم يبق فيك إلا قليل من الرمق؟

لا رمق ولا نفس ولا حول ولا قوة، وما شأني أنا أنك ليس عندك هذا وذاك؟

إذا أنت لا تملك قوتاً ولا أمتعة، وما أنا شــأني بهذه الشــكاوي؟ وما شــأني بكم؟ (م.ن: ٢١٨)

كان الشــاعر يهتم بالعلاقات الاجتماعية والســلوك الفردي بين الطبقة المتوســطة التقليديــة والطبقــة الدنيا، موجّهاً انتقادات ســاخرة للحياة الحضريــة والإدارية. في القصيدة التالية، قام الشــاعر بانتقادات سياســية امتازت بمهــارة وحزم لدرجة أنه إذا

كان شخص لا يعرفه، لاعتبر قصيدته هذه، إحدى المقطوعات الغزلية المثيرة للشاعر فروخی يزدی.

اخترقت آثارُ الخيانة هذا البيت فسوف يتحطم بيتنا العامر فی النهاية.

إذا أراد شخص خداعنا بحيلة، سرعان ما فكّر فی خطة لهذه الخدعة الخبيثة.

أصبح السافل بلا مأوی لا يعرف أحداً من أجل المنصب. فی نهاية المطاف، تغمره إغراء البذرة ويقع أسيراً فی الفخ.

أصبح السافل فی البداية حماراً أسطورياً للأجانب، وبعد ذلک قام بتقييد مجموعة بأسطورة واحدة.

يصبح حراماً نوم الراحة لنا بعد اليوم، لأن أفعی سامة عشعشت فی بيتنا. (حالت، ۱۳٦۸ش: ۷۷)

تعدّ فكاهة حالت سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية وأسروية. تعرّف "حالت" عام ۱۳۱۷ش بحسين توفيق. وكان الأخير فی هذه الأثناء «يرمی تحوّل أسبوعيته الرسمية إلی أسبوعية هزلية فكاهية. ثم تحوّلت أسبوعية توفيق عام ۱۳۱۷ش إلی أسبوعية فكاهية بشكل كامل.» (صلاحی، ۱۳۹٥ش: ۷۱) كانت أشعار حالت قبل ذلک حقيقية غير هزلية حتی أقبل علی نظم أشعار فكاهية. ولعبت الصحافة دوراً هامّاً فی تطوير أشعار حالت الفكاهية ذلک لأن «الصحافة إن لم يكن لها دور فی نقل مثل هذه الأشعار إلی الجماهير، ربما لم تلق الفكاهة المكانة التی امتازت بها اليوم.» (ساكنيان دهكردی، ۱۳۸۷ش: ۹۱) أبو القاسم حالت شاعر وكاتب شعبی ظل يكتب وينشد الشعر بهدف حل مشاكل المجتمع[۱].

## الفروق الطبقية

إن الفارق الطبقی وازدياد الفجوة بين الطبقات المختلفة، كارثة أشار إليها حالت مرات عديدة. فالتفاته إلی القضايا الاجتماعية والثقافية أمرٌ بديهی ومتوقع. يتعامل حالت كأی مواطن حاضر بين أفراد المجتمع كل يوم وفی أی لحظة يلمس القضايا

۱. وإن كان هو يعدّ من الطبقة المتوسطة اقتصادياً.

من قريب ويتعمّق في الأمور بكل دقة وتمعّن. ومن أشعاره، يمكن الإشارة إلى قصيدته "اتاق جادو" (الغرفة الساحرة) أو "آسانسور" (المصعد) في بحر الطويل[۱]. تتجلى الفروق الطبقية في هذه القصيدة بشكل واسع، حيث يروي قصة شخص قادم من القرية إلى طهران مسروراً حتى شدّت انتباهه الأبراج الشاهقة والعمارات الضخمة فوقعت عيناه على مصعد دخلت فيه امرأة عجوز وبعد دقائق خرجت منه سيدة شابة. والرجل البسيط يعتبر هذا المشهد من أروع المشاهد التي رآها في حياته تفوق أضعاف ما رآه في قريته من السحر والشعوذة.

«سمعت أن رجلاً أصبحت لديه رغبة في رؤية طهران وبعد فترة طويلة عند حصوله على المال بإجهاد وإرهاق اتجه نحو طهران. ظل شاغلاً بمشاهدة العمارات يغمره الفرح والسرور يغني بكل بهجة وحماس... وهو في الشارع إذ لفت انتباهه مبنى عال وشاهق وفاخر. وفرح برؤية هذا المبنى وابتسم مرتين أوثلاث، مقترباً إليه ليشاهدة عن قرب وفجأة وقعت عيناه إلى مصعد، نظر إليه، حدّق فيه لفترة فإذا بامرأة ضغطت على زر كان بجانب المصعد ومن ثم ضوء يسطع فجأة وانفتح باب خلف غرفة دخلته العجوز وفيه زبون آخر حتى أغلق الباب. والقروي بينما كان قلقاً من هذا المشهد المثير للاهتمام، رأى من جديد أن باب المصعد ينفتح وهذه المرة تخرج منه سيدة جميلة وفاتنة. والرجل المسكين فوجئ بهذا المشهد وحدّق متحيراً بوجه تلك المرأة التي أصبحت شابّة...» (حالت، ۱۳۷۷ش: ۲۱)

---

۱. البحر الطويل هو التكرار غير المحدود لقواعد العروض وهو في الواقع هواية أدبية يختبر فيها الشعراء أحياناً قريحة وبالتالي ينشدون الفكاهيات والهزل. وقد استخدم هذا الأسلوب في التعازي والرثاء إلى جانب الأحاديث والمحاضرات. ومع ذلك، يمكن إنشاء البحر الطويل بتكرار أغلب الأفاعيل العروضية. «تستخدم فعلاتن في الغالب في بناء هذا النوع من الأدب» لمزيد من المعلومات (أنظر: حالت، ۱۳۷۷ش: المقدمة) لقد عرف البحر الطويل منذ الفترة الصفوية. أقدم مثال على البحر الطويل هو رسالة نثرية على ما يبدو تم تسجيلها في تاريخ طبرستان ورويان ومازاندران (۸۸۱ هـ) من قبل سيد نصير الدين المرعشي، ولكن من حيث الشكل والوزن تعدّ من البحر الطويل. لمزيد من المعلومات (أنظر: مير صادقي، ۱۳۸۵ش) يتشكل البحر الطويل عادة بتكرار معظم الأفاعيل العروضية، لكن فعلاتن استخدمت كثيراً في هذا النوع من الأدب. قصيدة "الغرفة السحرية" جاءت على هذا الوزن.

هذه القصيدة التی تناولت الفروق الطبقية، لها عمق يجعلها تسبب اختلافات فكرية وتدهش الشخص. و"حالت" فی الوقت الذی يترک الابتسامة المرة فی وجه القارئ، فهو يعرض الفقر المدقع أمام الطبقة الأرسطقراطية ربما يتبعه خفة العقل، مما يمكن القول إن الفروق الطبقية فی المجتمع قد تؤدی إلی انتشار الخرافة والاختلافات الفكرية.

ومن بين الأعمال الفكاهية المختلفة يمكن العثور علی عدد قليل من الأعمال التی لديها الكثير من التنوع وتعدد الموضوعات كهذه. ويعود ذلک إلی الصلة التی نشاهدها بين الشاعر حالت والناس. بهذه الطريقة عرض الشاعر الفروق الطبقية وعدم المساواة والظلم الاجتماعی السائد فی المجتمع. «والنفاته إلی القضايا وأوجه القصور فی المجتمع بلغ حداً حتی أنه أصبح يشير إلی تلک القضايا فی غالبية أشعاره ومقالاته وقصصه أكثر من مرة فيكرّره عدة مرات، ليذكّر بأهمية القضية ومكانتها.» (حالت، ١٣٦٨ش: ٣٤٦) وفی انتقاده للاختلاف الطبقی السائد بين فئات المجتمع المختلفة والحكومة المستبدّة الشريرة والأمة المضطهدة يقول:

فی هذه الأرض تری آلافاً من العيوب والأمراض، مرء يعانی وآخر يغرق فی الذل.
واحد فی محنة، واحد فی مذلة، إذا سألتنی عن الحكومة والأمة.
أحدهم ثعبان وآخر نمل. كم من شعب صبور، وكم من حكومة رديئة.
الازدهار والسعادة أمور خيالية، قسوة الظالمين هی دماغ المظلوم.
حكومتنا فی قبضة أعضاء المجلس، والشعب انتقض فی ظل حكامه.
حكومتنا شيطان، شعبنا ملاک، كم من شعب صبور ،كم من حكومة رديئة.
كلما احتاج المجلس إلی وجبة نادرة ونبيذ غير ناضج،
أو إلی هيأة مستباحة ودولة فاسدة، يفرض علی الشعب الضرائب بالمكر والدسائس.
دولة وافدة جديدة ودولة ظهرت للتو، كم من شعب صبور، وكم من حكومة رديئة.
(حالت، ١٣٦٨ش: ٣٤٦)

إن الشاعر الفكاهی، قد نفد صبره وأصبح عاجزاً ويائساً من الفقر والأوضاع المأساوية. فوصلت به الحالة إلی أن ظل يرثی الوضع الفوضوی لأسرته قائلاً:

يارب قد نفد صبری من الفقر والفاقة، ليس فی جيبی نقود و لا حتی إزار يسترنی.

زوجتی ليس لها جلباب وحماری دون إكاف، وجهی شاحب وجسمي نحيف وقلبی ينزف دماً وعينی تدمع.

دارت الدنيا وتغيرت الأوضاع سوءاً، ينزف قلبی ينزف قلبی ينزف قلبی ينزف قلبی دماً. (م.ن: ٢٦٦)

بما أن الشاعر حالت كان يعيش فی فترة تعتبر العصيبة من نوعها بين فترات التاريخ المعاصر وواجهت مشاكل جمّة، والآفات الاجتماعية والثقافية منتشرة بشكل كبيرة فی هـذه الفترة، فـأدى كل ذلک إلى تعدّد الموضوعات وتنوعها فـی آثاره. توفير الراحة والطمانينة بين فئات المجتمع المختلفة، تشـّكل أهم هواجس الشاعر، وإن كان اهتمامه إلـى الطبقـات الدنيا وذات الدخل الوضيـع والمحدود، أكثر عمقاً ومسـؤولية. «يطرح الشاعر أسئلة متداخلة فی بعضها، أی أن الشاعر كان يتعمّد فی طرح مسألة تلو أخرى إما للدعابة أو لتضخيم الأمر أو أنه يشـير إلى موضوع ليذكّر به موضوعاً آخر وهكذا يواصـل. فی الواقع إن هذه الموضوعات المطروحة لا تتشـابه ولا حتى ترتبط ببعضها ما أدى إلى خلق حالة من الدعابة والفكاهة فی مقالاته.» (حالت، ١٣٦٨ش: ١٠٢)

## نقد سلطة الاستبداد فی المجتمع

إن الشـاعر حالت شـأنه شـأن سـائر الكتّاب والشـعراء المعاصرين له، قد تأثر بالشـعارات والقضايا السياسية والإيديولوجية. وكان ينشد أشعاره فی استنكار الظلم والاسـتغلال والثروة والاستبداد. وكان يشيد بالفقراء والعمّال. يقول أحمد شوقی حول النقـد الاجتماعی فـی الفكاهة: «إن النقـد الاجتماعی أحد مسـتلزمات الفكاهة.» (١٣٧١ش: ٥) وقد انتقد حالت الفروق الطبقية، مسـتنكراً الظلم والاسـتغلال والثروة والاسـتبداد، مشيداً بالفقراء والفئة الكادحة فی المجتمع. وإن كانت قصائده تمتاز بروح الدعابة والفكاهة، ولكنه يحزن ويتألم أحياناً من الظلم والاضطهاد واللامسـاواة السائد فی المجتمع حتى يتجلى الحزن هذا بشكل مؤلم وموجع فی أشعاره:

لم يشيد قصر الظلم دون سبب، ولم يفتح باب الجور للجائرين دون سبب.

لم يعمّ الكسـاد فی سوق العدل والإنصاف دون سبب، والمحل لم يكن مليئا بالبضائع

دون سبب.

قرن الاضطهاد لم يتكاثر بلا داع. ولم تنزف عيون الحب والولاء بدون سبب.

لم يتوسع مجال الاستبداد دون داع، ولم يرتفع صوت بوق الاستعمار من دون سبب.

من أصبح أقوى في محكمة الحوادث لم يكن مستثنى لقواعد السلامة والحماية.

من أتقن طريق الحياة وسلكه بشجاعة ومروءة، حظه من هذا المسار، لم يكن سهلاً وهو مؤلم.

إن المتلقى لضربة الملاكم هو من يربّى الملاكم، لأن الملاكم لا يظهر إلا ممن يتلقّى الضربة منه.

وفي مكان آخر، يعتبر أن خضوع رجال الدولة الحاكمين والظلم في المجتمع، مصدره الرئيسي الحكام المستبدون للمجتمع في ذلك الوقت. ويعزى مشاكل المجتمع إلى القادة الرئيسيين لحكومة بهلوي، الأمر الذي جعلهم يتأخّرون ن عن دول الجوار الأخرى:

إذا كان رئيس الدولة رجل عدل، فلماذا كانت حياة العدالة قصيرة جداً؟

كان يتحدّث في العلن عن العدل وحب الناس، وفي داخله كره ونفور من هذا الحديث.

كل من سقط في الحفرة لم يصب بأذى، وأنا سقطت في البئر وكان الثعبان فيه.

لم يجد الشعب طريقه إلى قصر الراحة، لأن حارس البوابة له تأثير منذ البداية.

كان من أصبح كفرهاد طيب العمل في حجاب حاجز، صار الجبل المتصلّب عند مجهوده كالقش.

من كان عفيفاً مثل زهرة. لابد أن يكون هناك سرادق وخيمة بجوار روضته.

مضايقة الأجانب أعاقت التقدّم، إن الإيراني كان تقدّمياً منذ البداية. (حالت، ١٣٦٨ش: ١٠٢)

وفي مكان آخر، يصف مغادرة الحكام المستبدين في إيران بأنها ستترافق بشعار "فليسقط" فينشد قائلاً:

من كان محتقراً للعدل والإنصاف يوماً، سيودّع بشعار "فليسقط" حتماً.

لم يدُم الظلم والجور أبداً، يصبح دماً قلبُ من كان سعيداً بهذه الحالة يوماً. (م.ن: ٩٨)

يعبّر "حالت" بصراحة عن جميع القضايا، منتقداً الأوضاع السياسـية والاجتماعية والاقتصادية في البلاد في القصيدة التالية، ما أثار امتعاض "الشاه" و"هويدا" من مجلة توفيق. وقد قصد الشـاعر لذكره كلمة "آقا"، "الشـاه" و"الخادم"، "هويدا". وفي المصرع الثاني ذكر "محمود" و"أياز" أي "سلطان محمود الغزنوي"، و"ملجيک او أياز" كناية عن "الشاه" و"هويدا":

يا صاحبي من الأفضل ألا ننشد الشعر، حتى لا نفشل في النظم لقصور القافية.

فالكل منزعج منا منهم السيد والخادم، يتعبنا مرة محمود وأخرى يهيننا أياز.

الكلّ يريدنا وفي نفس الوقت يفرّون منا، كأننا ثوم وبصل في مائدة الطعام. (حالت، ١٣٦٧ش: ٣١٢)

كان سلوک النظام السياسي في عهد بهلوي قائماً على العنف والقساوة. ومنذ ذلک الوقت، أصبح جميع عملاء النظام البهلوي عملاء سياسـيين وكان الشـاه هو المسـؤول والمقرر الوحيد فيها. العوامل المختلفة مثل العملاء المتملّقين، وعائدات النفط، والجيش المطيع كانت العوامل الرئيسـة الثلاثـة التي عززت هذا النهج. وهنـاک عوامل تابعة للبلاط مثل أسـد الله علم، جمشـيد آموزگار، هويدا ومنوچهر اقبال اعتبروا أنفسـهم فدائيين وخداماً وعبيداً وحاشـية الملک المضحين بأنفسـهم من أجل الشـاه. إن نوع الحكومـة التي يفضلها الملک والعوامل التابعة له «كانت كسـائر دول العالم الثالث قد اعتمدت على أربع ركائز أساسـية: الوحدة والولاء والانضباط والطاعة. في مثل هذا الجو، اعتُبرت السـلطوية ضرورية للحفاظ على أسس الدولة، ومشاركة الآخرين في السلطة وصفة لتفكک البلاد.» (آموزگار، ١٣٧٥ش: ٢٧٤) «وكان الشاه قد اعتقد عن طريق الخطـأ أن الصلة الروحية الخاصة التي تربطه بالأمة كانت على أعلى مسـتوى ممكن في هذا البلد.» (طلوعي، ١٣٧٤ش: ٥٦)

## اللامساواة الاجتماعية

تعدّ الفكاهة جزءاً من حياة الشـاعر حالت. وهو يروّج من خلال الدعابة مشـاكل

مثـل الرشـوة والتمييز في الدوائر الحكومية وينتقدها. تصل شـكاوى عدم المسـاواة والقمع الاجتماعى فى قصائده إلى حدٍ جعله يصبح "شيطاناً لعيناً" ليخرج الظالم الشرير من الزمن ويقود الجميع إلى هاوية الدمار:

يا يد العدالة خذى نفساً من كمّك، يا قدم الانتقام تعال إلى هذه الأرض.

يا ملاك العدل والبر والإنصاف، اهبط ولو لمرة من السماء السابعة على الأرض.

لا تكن معزولاً واتجه نحونا من العرش الأعلى وتنفّس الصعداء فى هذه الأرض.

إلى متى يترصّد لنا قطّاع الطرق؟ فاخرج أنت من الكمين للانتقام والعقاب.

حاول حيناً مداعبة كل شخص يعاني. وحيناً آخر قم بتسلية كل قلب حزين.

للقضاء على أى طاغية متمرّد، لا ترحم وتحوّل إلى شيطان لعين.

تحـوّل إلى أموال وممتلكات تقع على العباد. وتحوّل إلى حصى وحجارة ترمى على رأس الخونة. (حالت، ١٣٦٧ش: ٣٨٨)

وفـى مكان آخـر، يعتبر أن خضوع رجـال الدولة الحاكمين والظلـم فى المجتمع، مصدره الرئيسـى الحكام المسـتبدون للمجتمع فى عصره. ويعزى مشاكل المجتمع إلى القادة الرئيسـيين لحكومة بهلـوى، الأمر الذى جعلهم يتأخّرون عـن الدول المجاورة الأخرى. ويقول عن اغترار الناس بالمظهر المخادع فى عصره:

إذا كان رئيس الدولة رجل عدل، فلماذا كانت حياة العدالة قصيرة جداً؟

كان يتحـدّث فى العلن عن العـدل وحب الناس، وفى داخله كـره ونفور من هذا الحديث.

إذا اعتبرت عالم الدين حبيباً للإله، ذلك لأنى خدعت باسمه "حبيب الله".

لا تخـرج الدواجن من منزل المزارع إلا إذا كانت علـى علم بمكر الثعلب وحيلته. (م.ن: ١٠٢)

كتب الشـاعر حالت فى كتاب "بچه ها برق آمده اسـت" (أيها الأطفال قد جاءت الكهرباء) : نحن لسـنا عبـاداً ناكرين للجميل وتعلّمنا منذ الصغـر أن كل ما يريده الله سيحصل لا محالة. نحن أهل الخضوع والرضا وقد خضعنا للحكم الإلهى« معظم الإيرانيين هكذا. لكن هناك أقلية، بدلاً من الاستسـلام للقضاء فقد استسـلمت للطعام، مثل ذلك

الطفل الذى كلّما قدّموا له الطّعام يتذمّر ويقول إن ذلك ليس كافياً:

يا من يقف فى طوابير طويلة ليلاً ونهاراً، بحثاً عن الخيار والقرع والبصل.

إلى متى تتحمّل هذه الحالة؟ وإلى هذا الحد تسعى وراء بطنك؟

هذا الاهتمام بالأكل والبطن ليس سوى فخ لك، هذا الفقر والتكلفة العالية لم تعد مشكلة.

لماذا أنت متعلّق بهذه الدنيا الدنيئة. فكر بآخرتك إن كنت رجلاً مؤمناً.

المؤمنون لا يعانون من المصائب. لم يعد الفقر وارتفاع الأسعار مشكلة. (حالت، ١٣٧٢ش: ٩٢-٩٣)

## ترجيح العلاقات على المعايير

فى قصائده، تناول أبو القاسم القضية الملموسة المتمثلة فى التحيز والمحاباة والثروة الهائلة، ويعتقد أن جميع الناس، الصغار والكبار، والشباب والشيوخ قد سئموا من عدم المساواة الاجتماعية وعدم امتلاكهم علاقات متحيزة لتسيير أعمالهم فى المجتمع وقاموا بالتشكى من الوضع محتجّين عليه:

من أصبح فى هذه المدينة أمير الأمراء، يا ليته يلتفت قليلاً إلى المساكين والفقراء.

أى شخص كحالى لم يكن لديه حزب ولا مال، لا يمتلك منصباً وزيراً كان ام مديراً.

الناس جميعاً فى معاناة ومحنة، صغيراً كان أم كبيراً فهم سواء.

الناس من الشباب والشيوخ يشكون من الأوضاع، كبيرهم وصغيرهم سواء.

إذا لم تكن الأمور قد انقلبت رأساً على عقب اليوم، فلماذا أصبح كل فاقد وعى صاحب رؤية؟ (حالت، ١٣٦٨ش: ٧)

أدى انتشار مشاكل مثل الارتشاء والتحيز والتمييز فى الدوائر الحكومية فى تلك الفترة إلى عدم المساواة والقمع الاجتماعى:

أصبحت الرشاوى مهنة الجميع، من يأكل ما يأكله دون خوف.

أحدهم بالفوضى والآخر بالصياح، أحدهم يأكل من كيس الراعى والأخر من حصة القطيع.

أحدهم بالخدمــة والآخر بالطاعة، اللص يضرب اللــص ويل على اللص الأخير. (م.ن: ٢٩٠)

إن تفضيل العلاقات على المعايير وصلت إلى المناصب الحكومية الرفيعة، والشــاعر بما أنه لا يملك علاقة ولا ثروة فى المجتمع، لذلک لا يمكنه الوصول إلى مناصب عالية!!

## نشر الفساد الاجتماعى

فى تعريف مصطلح الفكاهة، تم ذكر معانيها وأغراضها المختلفة، ولكن فى العديد من هذه التعريفات، لم يتم ذكر الغرض والمهمة الرئيسية للفكاهة، وهو الإصلاح والتحسين١. عندما اتســع نطاق نشاطه فى مجال الفكاهة، يعتبر الشاعر أن المهمة الرئيسية للفكاهة فــى الأدب هى إصلاح الفســاد وإزالة عيوب المجتمع ويقول فــى هذا الصدد: «كان إصلاح الفرد من أهم ما تناوله الأدب الكلاســيكى ســابقاً، ولكــن اليوم يتعلق الأمر بالقضاء على الفســاد فى المجتمع أكثر من إصلاح مســاوئ الشــخص. والفكاهة هى إحــدى التكتيــكات الأكثر نجاحاً فى هــذا المجال.» (حالــت، ١٣٦٨ش: ٦) قد لفت الشــاعر فى أعماله إلى الدمار والفســاد الاجتماعى، ونشر الفســاد، ومعاناة الفقراء والعديد من القضايا الأخرى فى عصره. فى هذه القصيدة، يشير الشاعر إلى وضع إيران فى الخمسينيات، منتقداً الوضع الثقافى والسياسى والاقتصادى، بالإضافة إلى الفساد والقضايا الأخرى فى البلاد:

لا تجد كثرة الفساد فى أى مكان، ولا ترى أى احتيال ونصب قدْرَ ما رأيته هنا.
لا ترى فى أى مكان جهازَ حكم خالياً من العدل والإنصاف.
لا ترى فى أى مكان أن فى منزلِ الشعب، يكثر أعداء داخليين فيه.
لا ترى فى أى مكان سفيهاً وأمياً بين قادة الجماعة قدر ما تراه الآن.
لا ترى فى أى مكان خزياً وعاراً بين الناس أكثر من هذا البطن المنتفخ.
لا تجد فى أى مكان من العالم كيف أن الجناة السفلة سعداء بعملهم هكذا.

١. يقــول عمران صلاحى فى تعريف الفكاهة: هى الســخرية من العيــوب والقصور من أجل الإذلال والمعاقبة لغرض اجتماعى، وهذا هو الشــكل المتطور للهجاء. أى أن الفكاهة نوع من الهجاء لغرض اجتماعى.

لا يوجد مكان فی العالم مثل ما نراه هنا حيث لا تصل إلی المقصود دون رشوة.

لا تجد فی أی مكان من العالم الناس بجميع الفئات، بارعين فی الخدعة والحيلة. (حالت، ۱۳۶۷ش: ۴۱۰)

يمكن القول إن فی أی وقت ومكان يظهر فی المجتمع مَن يذاع صيته فی روح الدعابة، والناس يمرحون بفنه وإبداعه، وفی نفس الوقت حاول هؤلاء الفكاهيون تعلّم الناس ونقل تجاربهم لهم. لقد أدت هذه الملاحظات الفكاهية إلی مواساة الناس عبر التاريخ فی مواجهة جميع المشاكل الاجتماعية والسياسية والثقافية الفردية.

ينتقد الشاعر عمل الأفراد والقادة الحكوميين فی المجتمع، مستهزءاً بحركتهم البطيئة، فيشبّه حركتهم بحركة السلحفاة التی تُضرب مثلاً فی بطیء الحركة بل يعتبر حركتهم أكثر بطئاً من السلحفاة:

يقال إن سلحفاة نادت بصوت عال طفلها "يا ولدی".

أشكر الربّ أنه مع كل هذا البطء، فلا تصل هذه الحكومات إلی بطئنا حتی. (م.ن: ۱۶۰)

## النتيجة

يسعی الإنسان دائماً إلی تحقيق العدالة، مكافحاً عدم المساواة والتمييز. فی فترة الخمسينات، كانت الفكاهة الحقيقية تركّز علی أوجه القصور ومشاكل الناس فی المجتمع أكثر من مساوئ الأفراد أنفسهم. والشعراء قد أشاروا إلی الفقر فی انتقاداتهم الاجتماعية وقد تكررت القضايا الاجتماعية مثل الفقر والظلم باستمرار فی قصائدهم، وكانت الفروق الطبقية كبيرة فی هذا العقد. بما أن وسائل الإعلام تترک أثراً كبيراً علی الجمهور، لهذا نراهم قد بذلوا قصاری جهدهم لتحسين وضع المجتمع وتغيير سلوک الجمهور وتوعيتهم من خلال الإعلام والصحافة. لهذا أخذت الصحافة بوصفها إداة اتصال وإبلاغ تتسع وتتطور شيئاً فشيئاً وبمرور الزمن وتزامناً مع التقدّم العلمی فی المجتمع لعبت دوراً هامّاً فی إصلاح وتقويم أوضاع المجتمع وأحواله. كان "حالت" شاعراً وكاتباً يعمل فی جريدة توفيق وهذه الصحيفة، بالإضافة إلی التعبير عن المحتوی الأخلاقی والتعليمی، لم تقتصر علی مدرسة معينة بسبب السمتين المهمتين اللتين امتازت

بهما أي البساطة وسلاسة المحتوى التي لاقت ترحيباً من قبل الجمهور. في الواقع كانت تلك الملامح نتيجة الثورة الدستورية وانتفاضة الصحافة والإعلام التي قلبت طريقة الكتابة وطريقة الكلام وقواعد اختيار القصائد. كانت نظرة الشاعر إلى مشاكل الناس مليئة بالتعاطف وروح الإنسانية. فكان يتحدّث عن مشاكل المجتمع وكأنه قد لمسها عن كثب. يجمع بين قصائد الهزل والجدّ، مستمدّاً من خياله الواسع واستخدامه الكثير من الكلمات ذات المصطلحات العامية البسيطة بالإضافة إلى استخدام الأشكال التقليدية والبحور القديمة، خاصة البحر الطويل، ينشد قصائد مذهلة دون أن يتعب القارئ من سماعها. على الرغم من أن قصائده قد تبدو مثيرة للاشمئزاز، إلا أن في الباطن يكنّ حباً عميقاً لحقيقة الشرف والعفة، والتي يمكن ملاحظة الفرق بين ظاهر الهزل وباطن الجدّ بقليل من التمعّن دون تكلّف وإجهاد. إن الفروق الطبقية في المجتمع مشكلة أشار إليها "حالت" مرات عديدة في أشعاره. وانتشار قضايا كاللامساواة الاجتماعية، ترجيع العلاقات على المعايير، نشر الفساد الاجتماعي، استسلام الحكام، الارتشاء والتمييز في الدوائر الحكومية، من جملة القضايا التي انتقدها "حالت" بشدة وقد اشتكى من الانقسام الاجتماعي والظلم السائد في مجتمعه. ينبغي اعتبار "حالت" ناقداً اجتماعياً وكاتباً مثقفاً ومنفتحاً من حيث التفكير وأسلوب الكتابة. لقد لعب دوراً مهماً في تصوير وضع المجتمع بلغته الحادة والمريرة في بعض الأحيان. من هذا المنطلق، كان له تأثير إيجابي في تطوير وتغيير الوضع الاجتماعي والسياسي والثقافي للمجتمع في الخمسينات.

## المصادر والمراجع

### أ- الكتب


آرين‌پور، يحيى. (١٣٧٥ش). از صبا تا نيما. طهران: زوار للنشر.

آموزگار، جهانگير. (١٣٧٥ش). فراز و فرود دودمان پهلوى. ترجمة: اردشير لطفعليان. طهران: مركز ترجمه و نشر كتاب.

اسدى‌پور، بيژن وصلاحى، عمران. (١٣٦٥ش). طنزآوران امروز ايران. طهران: مرواريد للنشر.

اصلانى (همدان)، محمدرضا. (١٣٨٥ش). فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز. طهران: كارون.

پلارد، آرتور. (١٣٨١ش). طنز؛ ترجمة: سعيد سعيدپور، ط ٢، طهران: نشر مركز.

توفيق، عباس. (١٣٩٦ش). چرا توفيق را توقيف كردند؟. طهران: هرمس.

جوادی، حسن. (١٣٨٢ش). تاريخ طنز در ادبيات فارسی. طهران: کارون.
حالت، ابوالقاسم. (١٣٦٧ش). ديوان خروس لاری. طهران: سنايی للنشر.
ـــــــــــ . (١٣٦٨ش). ديوان شوخ. طهران: سنايی.
ـــــــــــ . (١٣٧٢ش). بچه‌ها برق آمده. طهران: سنايی.
ـــــــــــ . (١٣٧٧ش). بحر طويل‌های هدهدميرزا. طهران: دار سنايی للنشر.
حلبی، علی‌اصغر. (١٣٧٧ش). تاريخ طنز و شوخ‌طبعی در ايران و جهان اسلامی. بهبهانی للنشر.
الحوفی، أحمد محمد. (٢٠٠٥م). الفكاهة فی الأدب: أصولها وأنواعها. مصر: نهضة للطباعة والنشر والتوزيع.
دهخدا، علی‌اکبر. (١٣٧٧ش). لغت‌نامه. ج١٥. طهران: جامعة طهران.
رضوی، سيدمسعود. (١٣٩٥ش). تاريخ توفيق: سرگذشت طنز در مطبوعات ايران. طهران: صوفيا للنشر.
روزبه، محمدرضا. (١٣٨١ش). ادبيات معاصر ايران. ج٢. طهران: روزگار للنشر.
صدر، رويا. (١٣٨٤ش). نگاهی به طنز امروز. طهران: سخن.
صلاحی، عمران. (١٣٩٥ش). طنز در کاغذ کاهی. مرواريد للنشر.
ـــــــــــ . (١٣٨١ش). طنزآوران امروز ايران. ط٧. طهران: مرواريد للنشر.
صدر هاشمی، محمد. (١٣٦٤-١٣٦٣ش). تاريخ جرايد و مجلات ايران. اصفهان.
طلوعی، محمود (١٣٧٤ش). شاه در دادگاه تاريخ. ط٢. طهران: علمی للنشر.
فرجيان، مرتضد و نجف‌زاده بارفروش، محمدباقر. (١٣٧٠ش). طنزسرايان ايران از مشروطه تا انقلاب. طهران: بنياد للنشر.
قاسمی، سيد فريد. (١٣٨٢ش). تاريخ شفاهی مطبوعات ايران. طهران: ققنوس.
ـــــــــــ . (١٣٩٠ش). تاريخ مطبوعات ايران پيشينه مطبوعات جهان. طهران: ثانيئ للنشر.
قزيحة، رياض. (١٩٩٨م). الفكاهة فی الأدب الأندلسی. بيروت: المكتبة العصرية.
كسروی، أحمد. (١٣٨٨ش). تاريخ مشروطه. طهران: کوشش للنشر.
مجاهد، أحمد. (١٣٩٠ش). جوحی. طهران: مؤسسة النشر التابعة لجامعة طهران.
معين، محمد. (١٣٨٢ش). فرهنگ فارسی. طهران: سرايش للنشر.
ميرصادقی، ميمنت. (١٣٨٥ش). واژه‌نامه هنر شاعری: فرهنگ تفضيلی اصطلاحات فن شعر وسبک‌ها و مکتب‌های آن. ط٣. طهران: کتاب مهناز للنشر.
نبوی، ابراهيم. (١٣٩٥ش). کاوشی در طنز ايران. طهران: جامعه ايرانيان.

ب) المقالات

ساكنيان دهكردی، مهسا. (١٣٨٧ش). «رويکردی به ادبيات طنز، با جستاری در شعر ابوالقاسم حالت». فصلية كلية الآداب والعلوم الإنسانية. السنة الثالثة. الربيع والصيف. العدد ٨و٩. صص ٦٩-٩٤.
شوقی، أحمد. (١٣٧١ش). «طنز و شيوه‌های گوناگون آن». مجلة كيهان انديشه. العدد ٤٢. خرداد-تير.